Paul Valéry

Piezas sobre arte



La balsa de la Medusa

Visor

La balsa de la Medusa

Piezas sobre arte

Traducción de
José Luis Arántegui

Del mismo autor
en **La balsa de la Medusa:**

4. *Escritos sobre Leonardo da Vinci*
18. *La idea fija*
39. *Teoría poética y estética*
62. *Estudios filosóficos*
64. *Escritos literarios*
98. *Monsieur Teste*

Paul Valéry

Piezas sobre arte



La balsa de la Medusa
Visor

La balsa de la Medusa, 100

Colección dirigida por
Valeriano Bozal

Tomás Bretón, 55, 28045 Madrid
ISBN: 84-7774-600-1
Depósito legal: M-33.397-1999
Visor Fotocomposición
Impreso en España - *Printed in Spain*
Gráficas Rógar, S.A.
Navalcarnero (Madrid)

Índice

Nota del traductor

Se sigue aquí la edición de Jean Hytier en la *Bibliothéque de la Pléiade.* Hemos incorporado sus notas que, además de contextualizar y estudiar bibliográficamente cada uno de los textos de Valéry, aportan documentación nueva y de gran interés para su mejor lectura: cartas, artículos breves, etc.

Junto con la traducción de *Monsieur Teste,* publicada en esta misma colección, conté para su realización con una ayuda de la Comunidad Europea que me facilitó la estancia en la Casa del Traductor de Tarazona (Zaragoza) y la utilización de todos sus recursos, así como la inestimable ayuda de cuantas personas se hallaban en ella y en particular su directora, Maite Solana; a todos, mi agradecimiento.

Degas Danza Dibujo

A la condesa de Béhague

Así como a veces un lector medio distraído garabatea los márgenes de un libro y produce, al antojo de la ausencia y de la punta, pequeños seres o vagos ramajes frente a masas legibles, así haré yo, siguiendo el capricho del espíritu, en torno a estos estudios de Edgar Degas[1].

Acompañaré esas imágenes con algo de texto de forma que pueda leerse o no, o no de un tirón, y mantenga con los dibujos los lazos más holgados y las relaciones menos estrechas.

Así que no será más que una especie de monólogo en que volverán a su antojo mis recuerdos y las diversas ideas que me he hecho de un personaje singular, artista grande y riguroso, esencialmente testarudo, de inteligencia rara, viva, fina e inquieta; que tras opiniones absolutas y juicios rigurosos escondía no sé qué duda de sí mismo y desesperación de satisfacerse, sentimientos ambos muy amargos y nobles desarrollados en él por su exquisito conocimiento de los maestros, su avidez de los secretos que les atribuía, y la presencia perpetua de las contradictorias perfecciones de todos ellos en su propio espíritu. En el arte no veía más que problemas de cierta matemática, más sutil que la otra, que nadie ha sabido hacer explícita, y cuya existencia muy poca gente es capaz de sospechar. Le gustaba hablar de *arte sabio;* decía que un cuadro es resultado de una *serie de operaciones...* Mientras a la mirada ingenua las obras le parecen nacidas del feliz encuentro de un tema y un talento, un artista de esta especie profunda, más

[1] La primera tirada de esta obra contenía grabados a partir de las composiciones de Degas.

profunda quizás de lo que es juicioso, difiere el goce, crea la dificultad, y teme los caminos más cortos.

Degas rehusaba la *facilidad,* como rehusaba todo lo que no fuera el objeto único de sus pensamientos. No podía desear más que darse aprobación, es decir, contentar al más difícil, duro e incorruptible de los jueces. Positivamente nadie ha despreciado más que él los honores, las ventajas, la fortuna, y esa gloria que el escritor puede dispensar tan fácilmente al artista con generosa ligereza. Se burlaba con acritud de esos que dejan el destino de su obra a discreción de la opinión, los poderes establecidos o los intereses comerciales. Así como el verdadero creyente no tiene otro quehacer sino Dios, ante el cual no hay subterfugios, escamoteos, colusiones, actitudes ni apariencias que valgan, así él permaneció intacto e invariable, sometido únicamente a la idea absoluta que tenía de su arte. Sólo quería lo que encontrara más arduo de obtener de sí mismo.

Volveré sobre esto, sin duda... Después de todo, no sé qué voy a decir a continuación. Es posible que me desvíe un poco, a propósito de *Degas,* hacia la *Danza* y el *Dibujo.* No se trata de una biografía en regla; no tengo una idea demasiado buena de las biografías, lo que tan sólo demuestra que no estoy hecho para hacerlas. Después de todo la vida de alguien no es más que una serie de azares, y de *respuestas* más o menos exactas a esos acontecimientos cualesquiera...

Por otro lado, lo que me importa en un hombre no son los *accidentes,* y no me pueden servir ni su nacimiento ni sus amores ni sus miserias, ni casi nada de lo observable. Ahí no encuentro la menor claridad *real* acerca de lo que le da su valor y le distingue profundamente de cualquier otro y de mí. No digo que no esté yo a menudo bastante curioso de esos detalles que nada sólido nos enseñan; *lo que me interesa no siempre es lo que me importa,* como a todo el mundo. Pero hay que guardarse de lo *divertido.*

Muchos de los rasgos de Degas que presento aquí no proceden de recuerdos míos. Se los debo a Ernest Rouart, que le conoció familiarmente desde la infancia, creció en la admiración y el temor reverente a ese fantástico maestro, se nutrió de sus aforismos y preceptos, y a imperiosos requerimientos suyos llevó a cabo diversas experiencias de pintura o grabado cuyo relato, pleno de

humor y exactitud, ha tenido la amabilidad de redactar para mí y ofreceré yo textualmente más adelante.

En fin, nada de estética; nada de *crítica*, o lo menos posible.

Degas, tierno para pocas cosas, no se dulcificaba demasiado ante la crítica y las *teorías*. Le gustaba decir –y a última hora lo repetía machaconamente– que las musas jamás discuten entre ellas. Trabajan todo el día, bien separadas. Caída la tarde, cumplida la tarea, juntas de nuevo, danzan: *no hablan*.

Sin embargo él era gran discutidor y un razonador temible, particularmente excitable por la política y el dibujo. Nunca cedía, enseguida empezaba a alzar la voz, lanzaba las más duras palabras, y cortaba por lo sano. Alcestes, a su lado, hubiera parecido hombre fácil y blando.

Pero a causa de la sangre napolitana que llevaba, y que le hacía subir de tono tan deprisa hasta el más agudo, a veces cabía dudar si no sería que le gustaba ser intratable y conocido comúnmente como tal.

También tenía horas encantadoras.

Conocí a Degas en casa del señor Henri Rouart hacia el noventaitrés o el noventaicuatro, introducido en el círculo familiar por uno de los hijos, y enseguida amigo de los otros tres.

Desde la planta baja hasta el cuarto más alto, ese palacete de la calle Lisbonne era todo pintura exquisitamente elegida. Hasta el portero, ganado para la pasión del arte, había cubierto los muros de la portería con telas a veces buenas compradas en las subastas, que frecuentaba con tanta aplicación como otros domésticos el hipódromo. Cuando había tenido buen ojo, su señor le recompraba el cuadro, que pasaba con prontitud de la portería al salón.

Yo admiraba, veneraba en el señor Rouart la plenitud de una carrera en la que se encontraban conjugadas casi todas las virtudes del carácter y el intelecto. No le atormentaron nunca la ambición, la envidia ni el afán de aparentar. Amaba sólo los valores verdaderos, que él era capaz de apreciar en más de un terreno. El mismo que fuera uno de los primeros aficionados de su época, que apreció y adquirió tempranamente las obras de Millet, Corot, Daumier, Manet –y del Greco–, debía su fortuna a sus construc-

ciones mecánicas, a sus inventos, que llevaba de la teoría pura a la práctica técnica, y de la técnica al plano industrial. No es preciso mencionar aquí el reconocimiento y afecto que le guardo. Sólo diré que le cuento entre los hombres que han dejado huella en mi espíritu. Sus investigaciones en metalurgia, en mecánica o en la creación de máquinas térmicas se conciliaban en él con una ardiente pasión por la pintura; la conocía como un artista, y hasta la practicaba como un verdadero pintor. Pero su modestia ha hecho que su obra personal, de una curiosa precisión, haya quedado casi desconocida y patrimonio solamente de sus hijos.

Me gusta que el mismo hombre pueda desempeñar diferentes trabajos y proponerse dificultades de más de un tipo. A veces, cuando algún problema desafiaba a sus recursos matemáticos, el señor Rouart recurría a antiguos compañeros que no habían dejado de cultivar y profundizar el análisis desde sus tiempos de la Politécnica. Consultaba a Laguerre, gran geómetra, uno de los fundadores de la teoría de los imaginarios e inventor de una singular definición de la distancia. Sometía a su juicio alguna ecuación diferencial para integrar. Pero cuando se trataba de pintura, era con Degas con quien discutía. A Degas le adoraba y le admiraba.

Habían sido camaradas de colegio en el liceo Louis-le-Grand, se habían perdido la pista durante años, y reencontrado por una asombrosa coincidencia de circunstancias. En 1870, sitiado París, mientras el señor Rouart se empleaba doblemente en la defensa mandando una batería de plaza como antiguo alumno de Metz y fabricando cañones como metalúrgico, Degas se había enrolado sin más en la infantería. Enviado a Vincennes para un ejercicio de tiro, se dio cuenta de que su ojo derecho no veía bien el blanco. Se comprobó que ese ojo estaba casi perdido, lo que él atribuía (todo esto lo sé de sus labios) a la humedad de un camaranchón al que por mucho tiempo estuvo yendo a dormir. Inútil como infante, se le *destina* a artillería. Y en su capitán encuentra a su condiscípulo Henri Rouart. Ya no se separaron.

Todos los viernes Degas, fiel, chispeante, insoportable, anima la cena en casa del señor Rouart. Difunde gracia, terror, alegría. Acribilla, prodiga exageraciones, apólogos, máximas, ocurrencias, todos los rasgos de la injusticia más inteligente, el gusto más segu-

ro y la pasión más miope, y más lúcida, por otra parte. Destroza a los literatos, el Instituto, los falsos eremitas, los artistas que *llegan;* cita a Saint Simon, Proudhon, Racine, o raras sentencias del señor Ingres... me parece estar oyéndole. Su huésped, que le adoraba, le escuchaba con indulgencia admirativa, mientras otros convidados, mozos jóvenes, generales viejos, damas mudas, disfrutaban diversamente con los ejercicios de ironía, estética o violencia del maravilloso hacedor de *palabras.*

Yo observaba con interés el contraste entre esos dos tipos de hombre valioso. A veces me asombra que la literatura haya explotado tan raramente la diferencia de intelectos, las concordancias y discordancias que, a igualdad de potencia y actividad del espíritu, se dan entre individuos.

Conocí a Degas en la mesa del señor Rouart. Me había hecho una idea de él a partir de algunas de sus obras que había visto y algunos *dichos* suyos que corrían. Siempre he encontrado de gran interés comparar una cosa o un hombre con la idea que me hubiera hecho antes de verlos. Si la idea es precisa, su confrontación con el objeto puede enseñarnos algo.

Tales comparaciones nos dan una medida de nuestra facultad de imaginar a partir de datos incompletos. Nos recuerdan la vanidad de las biografías en particular y de la historia en general. Es verdad, de todas formas, que hay algo más instructivo aún: la asombrosa *inexactitud probable* de la observación inmediata, lo falsa que es la obra de nuestros ojos. *Observar* es en su mayor parte imaginar lo que se espera ver. Hace unos años alguien que yo conocía, y además bastante conocido, llegó a Berlín para dar una conferencia, y su descripción apareció en cantidad de periódicos que estuvieron de acuerdo en encontrarle los ojos negros. Los tiene muy claros. Pero es oriundo del Mediodía francés; los periodistas lo sabían, y vieron en consecuencia.

De Degas me había hecho la idea de un personaje reducido al rigor de un dibujo duro, un espartano, un estoico, un jansenista artista. Una suerte de brutalidad de origen intelectual era su rasgo esencial. Yo había escrito poco antes «La velada con Monsieur Teste», y aunque hecho de observaciones y relaciones verificables

tan precisas como fuera posible, ese pequeño intento de retrato imaginario no deja de haber sido más o menos *influido,* como se suele decir, *por cierto Degas que yo me figuraba.* La concepción de ciertos monstruos de inteligencia y autoconciencia me rondaba bastante a menudo en esa época. Las cosas vagas me irritaban, y me asombraba que nadie, en ningún orden de cosas, consintiera en llevar hasta el fin sus pensamientos...

En mi prefiguración de Degas no todo era fantástico. Como hubiera podido prever, el hombre era más complejo de lo que me esperaba.

Se mostró amable conmigo, como se hace con quien apenas existe. No valía yo gastar un rayo. Comprendí sin embargo que los escritores jóvenes de esos años no le inspirasen ninguna simpatía: particularmente Gide, a quien había conocido bajo aquel mismo techo.

Estaba bastante mejor dispuesto hacia los pintores jóvenes. No es que se privara de destrozar sin piedad sus tesis y sus obras, pero ponía en la suerte una especie de ternura que hacía extraña mezcla con la ferocidad de su ironía. Iba a sus exposiciones; observaba el menor indicio de talento; si el autor se hallaba a mano, le daba la enhorabuena, o algún consejo.

Reflexión:

La historia de las Letras y la de las Artes no son menor memez que la Historia Universal. La memez está en la asombrosa falta de curiosidad de sus autores. Se les diría privados de la facultad de plantear cuestiones, aun las más simples. Se interrogan poco, por ejemplo, acerca de la naturaleza e importancia de las relaciones que en tal o cual época mantienen los *jóvenes* con los *viejos.* Admiración, envidia, incomprensión, puntos de encuentro; preceptos y procedimientos transmitidos, o desdeñados; juicios recíprocos; negaciones que se corresponden, desprecios, retornos... todo eso, que sería uno de los aspectos más vivos de la *Comedia del Intelecto,* bien merecería que no se lo pasara en silencio. En ninguna *Historia de la Literatura* se dice que ciertos *secretos* del

arte del verso se han transmitido desde finales del XVI hasta fines del XIX, ni que es fácil discernir entre los poetas de ese período quiénes han seguido y quiénes ignorado esas enseñanzas ¿Y qué más interesante que esa clase de opiniones recíprocas a la que acabo de aludir?

Poco tiempo antes de su muerte Claude Monet me contó que al principio de su carrera, cuando iba a exponer algunas telas con un marchante de la calle Laffitte, éste vio detenerse cierto día ante su escaparate a un personaje y su acompañante, los dos con un aire burgués y digno hasta lo majestuoso, o casi. El caballero, ante los Monet, no se pudo contener; entró y armó una escena; no entendía que pudieran exponerse tales atrocidades. «Le reconocí perfectamente», añadió el marchante cuando volvió a ver a Monet y se lo contó «¿Y quién era?», preguntó Monet. «Daumier...», dijo el marchante. Al cabo de algún tiempo, con las mismas obras expuestas aún en el mismo escaparate, y Monet esta vez presente, se detiene un desconocido, mira un largo rato, entorna los ojos, empuja la puerta y entra. «¡Qué bonita pintura!, dice, ¿de quién es?» El marchante le presenta al autor. «Caballero, qué talento, etc.». Monet se deshace en agradecimientos. Quisiera saber el nombre de su admirador. «Soy Decamps», dice el otro antes de alejarse.

De la danza

¿Por qué no hablar un poco de la Danza, a propósito del pintor de las Bailarinas?

Me gustaría hacerme una idea clara, y me pondré a ello como pueda, a la vista de todos.

La Danza es un arte de los movimientos humanos, de aquellos que pueden ser *voluntarios.*

La mayor parte de nuestros movimientos voluntarios tiene por fin una acción externa: se trata de alcanzar un objeto o lugar, o de modificar alguna percepción o sensación en un punto determinado. Muy bien decía Santo Tomás: «*Primum in causando, ultimum est in causato*».

Alcanzada la meta, concluido el quehacer, nuestro movimiento que estaba de algún modo *inscrito* en la relación de nuestro

cuerpo con el objeto y con nuestra intención, cesa. Su determinación contenía su aniquilación; no se podía concebir ni ejecutar sin la presencia y concurso de la idea de un suceso que fuera su término.

Este género de movimientos se efectúa siempre según una ley de economía de fuerzas que diversas condiciones pueden venir a complicar, pero que nunca puede dejar de regir el gasto que hagamos de nuestras energías. Ni siquiera cabe imaginar una acción externa *acabada* sin que un cierto *mínimo* se imponga al espíritu. Si pienso en ir de l'Etoile al Museo, no pensaré jamás en que *también* puedo cumplir mis designios pasando por el Panteón.

Pero hay otros movimientos cuyas evoluciones no suscita, determina ni puede causar o concluir objeto determinado alguno. No hay *cosa* que, alcanzada, conlleve la resolución de esos actos. Sólo cesan por alguna intervención ajena a su causa, a su figura y a su especie; y en lugar de estar sometidos a condiciones de economía parece, al contrario, que tengan por objeto la disipación misma.

Los brincos, por ejemplo, y las piruetas de un niño o un perro, *andar por andar,* o *nadar por nadar,* son actividades que no tienen otro fin sino modificar nuestro sentimiento de energía, crear cierto estado de ese sentimiento.

Los actos de esta clase pueden y deben multiplicarse hasta que intervenga alguna circunstancia completamente al margen de cuantas modificaciones exteriores puedan ellos producir. Considerada en relación a tales actos, esa circunstancia será *una cualquiera:* la *fatiga,* por ejemplo, o una *convención.*

Esos movimientos que tienen en sí mismos su fin, y como fin crear un *estado,* nacen de la necesidad de cumplirse o de una ocasión que los suscite, pero estos impulsos no les asignan ninguna dirección en el espacio. Pueden ser desordenados. El animal, cansado de la inmovilidad impuesta, se sacude, huyendo de una sensación y no de una cosa; *se expansiona* en galopes y excesos. Un hombre en quien alegría o cólera o la inquietud del alma o la brusca efervescencia de sus ideas desatan una energía que ningún acto preciso puede ni absorber ni agotar en su misma fuente, se levanta, sale, camina aprisa a grandes trancos, y en el espacio que recorre sin ver obedece al aguijón de esa potencia sobreabundante...

Pero hay una forma muy notable de este derroche de nuestras fuerzas: consiste en ordenar u organizar nuestros movimientos de disipación.

Hemos dicho que en ese género de movimientos el Espacio no era más que el lugar de los actos: *no contiene su objeto.* Es ahora el Tiempo quien desempeña el papel principal...

Ese Tiempo es el tiempo orgánico tal como se encuentra en el régimen de todas las funciones alternativas fundamentales de la vida. Cada una de ellas se efectúa a través de un ciclo de actos musculares que se reproduce como si la conclusión o acabamiento de cada uno engendrara el impulso del siguiente. Conforme a ese modelo nuestros miembros pueden ejecutar una serie de *figuras* que se encadenan, cuya frecuencia produce una especie de embriaguez que va de la languidez al delirio, y desde una suerte de abandono hipnótico a una especie de furor. Se ha creado el estado de *danza.* Un análisis más sutil vería en ello sin duda un fenómeno neuromuscular análogo a la *resonancia,* que tan importante lugar tiene en la física; pero tal análisis no se ha hecho, que yo sepa...

El Universo de la Danza y el de la Música tienen relaciones íntimas que todos notamos, sin que nadie empero haya captado hasta ahora su mecanismo ni demostrado su *necesidad.*

Nada más misterioso que esta observación tan simple de enunciar: *la igualdad de duración* o de intervalos de tiempo ¿Cómo somos capaces de estimar que unos ruidos se suceden a intervalos *iguales,* o de dar golpes equidistantes? Más aún, ¿qué significa esa *igualdad* que afirman nuestros sentidos?

Pues bien, la Danza genera toda una plástica: el placer de danzar desata a su alrededor el placer de ver danzar.

A partir de unos mismos miembros que componen, descomponen y recomponen sus figuras, o de unos movimientos que se corresponden a intervalos iguales o armónicos, se forma un *ornamento de la duración* tal y como el *ornamento de la extensión* se forma por repetición en el espacio de unos motivos o sus simetrías.

A veces ambos modos se permutan. En los ballets se ven instantes de inmovilización del conjunto durante los que el grupo de ejecutantes ofrece a las miradas una decoración fija, mas no duradera, un sistema de cuerpos vivos limpiamente detenidos en sus

actitudes y que da una singular imagen de inestabilidad. Los sujetos están como atrapados en posturas muy alejadas de las que la mecánica y las fuerzas humanas permiten mantener... cuando se está pensando en otra cosa.

De ahí resulta esa maravillosa impresión: que en el Universo de la Danza el reposo no ha lugar; la inmovilidad es cosa impuesta y forzada, estado de paso y casi de violencia, en tanto saltos, puntas, *pas comptés, entrechats* o rotaciones vertiginosas son materia totalmente natural del ser y el hacer. Pero en el Universo ordinario y común los actos no son más que transiciones, y toda la energía que podamos poner no se emplea más que en liquidar una tarea, sin recobrarse ni regenerarse a sí misma mediante el recurso de un cuerpo *sobreexcitado.*

Así, lo que en uno de esos Universos es *probable* es en el otro un *azar* de los más raros.

Estas observaciones son bastante fecundas en analogías.

Un estado que no puede prolongarse, que nos pone *fuera* o *lejos* de nosotros mismos, y en que lo *inestable* no obstante nos sostiene, mientras que lo *estable* sólo figura en él por accidente, nos da idea de otra existencia totalmente adecuada a los momentos más raros de la nuestra, y compuesta toda por *valores límite* de nuestras facultades. Pienso en lo que vulgarmente se llama *inspiración...*

¿Qué más improbable que un discurso que seduce y maravilla al espíritu con cada imagen o idea que éste admite de cuantas él despierta, mientras en el oído la serie de signos sonoros y articulaciones que lo producen se impone e impone, sustenta y prolonga el valor emotivo del Lenguaje?

Dice Mallarmé que la bailarina no es una mujer que baila, puesto que no es mujer, y no baila.

Esta profunda observación no sólo es profunda: es verdadera; y no sólo verdadera, es decir, que al reflexionar se confirma cada vez más, sino además verificable, y yo la he visto verificarse.

La más libre, la más grácil, la más voluptuosa de las danzas posibles se me apareció en una pantalla en la que proyectaban grandes Medusas: no eran mujeres, y no estaban bailando.

Nada de mujeres, sino seres de una sustancia incomparable, translúcida y sensible, carnes de cristal excitables hasta la locura,

catedrales de seda flotante, hialinas coronas, largas cintas vivas recorridas enteras por rápidas ondulaciones, por flecos y frunces que ellas pliegan y despliegan mientras se giran, se deforman, vuelan, fluidas como el fluido continuo que las aprieta y se pega a ellas y las sujeta por todas partes, hace hueco a su menor inflexión, y pasa a ocupar sus formas. Ahí, en la plenitud incomprensible del agua que parece no oponerles resistencia, esa criaturas disponen del ideal de la movilidad, y despliegan y repliegan su simetría radiante. Nada de suelo, nada de sólido para esas bailarinas absolutas; nada de tablas; sino un medio donde apoyarse en todos sus puntos, que ceden hacia donde se quiere. Nada de sólido, tampoco, en sus cuerpos de cristal elástico, nada de huesos, nada de articulaciones, ni vínculos invariables, ni segmentos que se pudiera contar...

Jamás danzarina humana, jamás mujer ardiente ebria de movimiento, del veneno de sus fuerzas desbordadas, de la presencia ardiente de miradas cargadas de deseo, expresó la imperiosa ofrenda del sexo, la llamada mímica del deseo de prostitución como esta gran Medusa que con las sacudidas ondulantes de su marea de faldas festoneadas, que alza y realza con extraña e impúdica insistencia, se transforma en sueño de Eros, y de golpe, desechando todos sus vibrátiles volantes, sus faldas de labios recortados, se vuelve del revés y se ofrece, furiosamente abierta.

Pero en cuanto se recobra, se estremece y se propaga en su espacio, y monta en mongolfiera a la prohibida región luminosa donde reinan el astro y el aire mortal.

Calle Victor Massé, 37

Degas gustaba y disgustaba. Tenía y afectaba el peor carácter del mundo, con días encantadores imposibles de prever. Entonces divertía; seducía por una mezcla de ocurrencias, farsa y familiaridad en la que entraban el aprendiz de los antiguos talleres y no sé qué ingrediente venido de Nápoles.

Alguna vez me ocurría llamar a su puerta bastante angustiado pensando en qué acogida me esperaría. Él abría con desconfianza. Me reconocía. Era un día bueno. Me admitía en una sala larga, en

la buhardilla, con un amplio vano acristalado (de cristales no muy limpios), donde la luz y el polvo eran felices. Se amontonaban allí el barreño, la bañera de zinc deslustrado, los albornoces mustios, la bailarina de cera con el tutú de gasa auténtica en su caja de vidrio, y los caballetes cargados de criaturas del carboncillo, chatas, torcidas, empuñando el cepillo junto a su espesa cabellera que la otra mano estiraba. A lo largo de la cristalera vagamente lustrada de sol corría una balda estrecha repleta de cajas, botes, lápices, cabos de pasteles, buriles, y todas esas cosas sin nombre que siempre pueden ser útiles...

A veces pienso que el trabajo del artista es un trabajo de un tipo muy antiguo; y el artista mismo, una forma superviviente, obrero o artesano de una especie en vías de desaparición que fabrica en casa, usa procedimientos totalmente personales y empíricos, convive en desorden e intimidad con sus utensilios, ve lo que quiere y no lo que le rodea, utiliza cacharros rotos, chatarra doméstica, objetos condenados... Quizá vaya a cambiar su condición, y frente al aspecto de ese utillaje de fortuna y el ser singular que a él se acomoda veamos el cuadro del laboratorio pictórico de un hombre rigurosamente vestido de blanco, con guantes de goma, cumplidor de un horario muy preciso, y provisto de aparatos e instrumentos estrictamente especializados, cada cual con su sitio y su momento exactos para ser usados... Hasta ahora no se ha eliminado de los actos el azar, ni de los procedimientos el misterio, ni de los horarios la embriaguez; pero no respondo de nada.

Este taller sin fastos ocupaba el tercer piso de la casa donde vivía Degas cuando le conocí, en la calle Victor Massé. En el primero había colgado su *museo,* compuesto por algunos cuadros que había adquirido de su bolsillo o por trueque. En el segundo, su departamento. En las paredes había colgado sus obras preferidas, suyas o de otros: un Corot grande y muy hermoso, carbones de Ingres y cierto estudio de bailarina que despertaba mi envidia cada vez que lo veía. Más que dibujarlo lo había construido y articulado verdaderamente como un títere: un brazo y una pierna limpiamente acodados en ángulo recto, el cuerpo tenso, una voluntad implacable en el diseño, y algunos toques de rojo aquí o allá para realzar. Al mirarla me venía a la mente un dibujo de Holbein que hay en Basilea y que representa una *mano.* Supongamos que

se hace una mano de madera como la que se ajusta al muñón de un manco, y que un artista la haya dibujado antes de estar acabada, con los dedos ya armados y a medio cerrar, pero aún sin debastar, de tal modo que las falanges sean otros tantos dados prolongados de *sección cuadrada.* Así es la mano de Basilea. A veces me he preguntado si este curioso estudio no habrá tenido en la mente de Holbein el sentido de un ejercicio *contra* la vaguedad y la redondez en el dibujo.

Algunos pintores de nuestro tiempo parecen haber comprendido la necesidad de *construcciones* de ese género; pero no han dejado de confundir el ejercicio con la obra, y han tomado como fin lo que sólo debe ser medio. Nada más *moderno.*

Acabar una obra consiste en hacer desaparecer todo lo que muestra o sugiere su fabricación. Conforme a esta vetusta condición, el artista no debe hacerse notar más que por el estilo, y sostener su esfuerzo hasta que el trabajo haya borrado los rastros del trabajo. Pero al irse imponiendo poco a poco la preocupación por la persona y el instante a la preocupación por la obra y la duración, esa condición del acabado vino a parecer no sólo inútil y molesta, sino aun contraria a la *verdad,* la *sensibilidad* y la manifestación del *genio.* La personalidad pareció entonces esencial, incluso al público. Y el esbozo pasó a valer por el cuadro. Nada más lejos de los gustos o, si se quiere, manías de Degas.

En ese apartamento del segundo piso se encontraba un comedor en que muchas veces he cenado bastante pobremente. Degas temía la obstrucción e inflamación del intestino. La ternera a secas y los macarrones al agua clara que la vieja Zoé nos servía con mucha calma eran rigurosamente insípidos. Había que consumir a continuación una mermelada de naranjas de Dundee que yo no podía sufrir, que he acabado por soportar, y que creo que ya no detesto *a causa de los recuerdos.* Cuando en la actualidad pruebo alguna vez ese puré lleno de hebras de color zanahoria, me vuelvo a encontrar sentado frente a un viejo terriblemente solo, entregado a lúgubres reflexiones, privado por el estado de su vista del trabajo que fue toda su vida. Me ofrece un cigarro duro como un carboncillo, que hago rodar entre las palmas de las manos para hacerlo fumable; y como siempre, esa operación le interesa. Zoé trae el café, apoya su vientre gordo en la mesa, y charla. Habla muy bien;

parece que fue institutriz, las enormes gafas redondas que lleva le dan un aire muy sabio a su cara ancha, honesta, y siempre seria.

Zoé lleva la casa ayudada por una chica que se llama Argentina. Una tarde Argentina se precipita como una loca hacia nosotros gritando que su tía se muere. Degas parece que pierde la cabeza. Vuelo a la cocina, tiendo en el suelo a la enferma, le doy algunos *cuidados* al azar; el mal se esfuma, y asistimos a la resurrección de Zoé. Degas está maravillado, lleno de agradecimiento: ha visto un milagro. En cuanto a mí, me deja asombrado semejante carencia de las ideas más simples y las prácticas más elementales en un hombre tan inteligente y, además, *formado en las letras clásicas*. En muchas cosas tenía ideas de portera.

La instrucción que se daba hacia 1850 en los liceos debía de ser tan absurda como la de hoy, aunque más *dura*. Ni uno de aquellos primeros premios del Concurso General hubiera sido capaz de señalar en el cielo las estrellas de las que habla Virgilio; y esos fabricantes de versos latinos ignoraban radicalmente que hay una música del verso francés. Ni la pulcritud, ni las menores nociones de higiene, ni el arte de comportarse, ni aun la pronunciación de nuestra lengua figuraban en los programas de esa enseñanza increíble, de cuyas concepciones quedaban cuidadosamente excluidos el cuerpo, el cielo, las artes y la vida social...

En cuanto a la habitación de Degas, estaba tan descuidada como el resto, pues todo en esa morada llevaba a la idea de un hombre que ya no le tiene apego a nada salvo a la vida misma, y porque a eso se apega uno a pesar de todo y de uno mismo. Había algún mueble estilo Imperio o Luis Felipe. Un cepillo de dientes olvidado en un vaso, con las cerdas medio teñidas de un rosa muerto, me recordaba al que se ve en el neceser de Napoleón, en Carnavalet, o en otros sitios.

Una tarde que tenía que cambiarse de camisa para ir a cenar a la ciudad, Degas me hizo pasar con él a ese cuarto. Se desnudó delante de mí y se volvió a vestir sin el menor apuro.

Entro a su taller. Vestido como un pobre, en alpargatas, el pantalón caído y nunca abrochado, Degas da vueltas por allí. Al fondo, una puerta boquiabierta deja ver perfectamente los lugares más secretos.

Pienso en que este hombre fue elegante, y sus maneras, cuando quiere, de una distinción sumamente natural; que pasaba las noches en la Ópera entre bastidores y frecuentaba el pesaje de Longchamp; que fue el observador más sensible de la forma humana, el más cruel amante de las líneas y actitudes de la mujer, conocedor refinado de las bellezas de los más finos caballos, el dibujante más inteligente, el más reflexivo, el más exigente, el más encarnizado del mundo... que fue además el hombre de ingenio, el convidado cuyas palabras resumen en un acto soberano de abuso de justicia unas cuantas verdades bien escogidas, y matan...

Hélo aquí, viejo nervioso, casi siempre sombrío, a veces siniestro y hoscamente abstraido, con bruscos estallidos de furor o de ingenio, de impulsos o impaciencias infantiles, de caprichos...

A veces vuelve: hay destellos, apartes de delicadeza emocionantes.

Hoy es un día bueno. Me canta en italiano una cavatina de Cimarosa.

Cosa bastante poco común entre los artistas, Degas era hombre *de gusto.* Se jactaba de serlo, y lo era.

Por más que hubiese nacido en pleno romanticismo, que en su madurez se hubiera de sumar al movimiento «naturalista» y frecuentar a Duranty, Zola, Goncourt, Duret..., o que hubiera expuesto con los primeros «impresionistas», no dejaba de ser uno de esos *conocedores* deliciosos, obstinada y voluptuosamente estrechos de miras, implacables con novedades que sólo son nuevas, nutridos de Racine y de música antigua, amantes de las citas y «clásicos» hasta la ferocidad, hasta la extravagancia, hasta el escándalo, que para desgracia nuestra son especie desaparecida.

¿Quizá se convirtió en ese personaje al envejecer, él, que pese a su culto al señor Ingres había admirado apasionadamente a Delacroix?

Sucede que con la edad el hombre se modela insensiblemente conforme a los viejos que en su juventud observaba y encontraba imposibles o ridículos. A veces adopta sus maneras, se hace más solemne, más cortés, más imperioso, a veces más galante –o hasta gallardo– lo que no fue jamás en su lozanía.

Recuerdo personas muy mayores que veía hace mucho, en provincias, y que no se vestían como lo habían hecho durante la mayor parte de su existencia, sino a la moda de los viejos de su juventud. Cierto marqués acabó en los chalecos color de luna y el monóculo *cuadrado.*

Degas, hombre de gusto, se rezagaba por eso respecto a más de uno de su edad, mientras que por otro lado aventajaba a muchos artistas contemporáneos suyos por la verdadera osadía y precisión de su espíritu. Él fue de los primeros en comprender lo que la fotografía podía enseñarle al pintor, y lo que el pintor debía cuidarse mucho de tomarle en préstamo.

Quizás su obra se ha resentido del número y diversidad tan notables de sus apetitos artísticos, así como de la intensidad de la atención prestada a los puntos más altos pero más opuestos de su oficio.

Contempladas largo tiempo, todas las artes se ahondan en problemas insolubles. La mirada prolongada engendra un sinfín de dificultades, y esa generación de obstáculos imaginarios, de deseos incompatibles, de escrúpulos y arrepentimientos, es proporcional o mucho más que proporcional a la inteligencia y los conocimientos que se tengan ¿Cómo escoger entre el partido de Rafael y el de los venecianos, sacrificar Mozart a Wagner, Shakespeare a Racine? Esos aprietos no tienen nada de trágico para el aficionado ni para el crítico. Para el artista son tormentos de conciencia que se renuevan cada vez que vuelve sobre lo que acaba de hacer.

Degas se encuentra atrapado entre las prescripciones del señor Ingres y los extraños encantos de Delacroix; mientras él duda, el arte de su tiempo se decide a explotar el espectáculo de la vida moderna. Las composiciones y el estilo grandioso envejecen a ojos vistas en la opinión del público. El paisaje invade los muros abandonados por griegos, turcos, amores y caballeros. Y arruina la idea de tema, reduciendo en pocos años toda la parte intelectual del arte a unas cuantas discusiones sobre la *materia* y sobre el color de las sombras. El cerebro se hace retina pura, y ya no puede ser cuestión de intentar expresar con el pincel los sentimientos de unos viejos ante una bella Susana, o la noble resistencia de un gran médico al que le ofrecen millones.

Hacia la misma época la erudición y la explotación del mundo aportan nuevos elementos de placer y de duda. Se reafirman cantidad de maneras de ver inéditas u olvidadas. Se declara el gusto por «los primitivos»: griegos de la época arcaica, italianos, flamencos, franceses... Por otro lado, las miniaturas persas y sobre todo las estampas japonesas vienen a ser admiradas y estudiadas por los artistas, mientras se ponen o reponen de moda Goya y Theotocopuli. Y por último, la *placa sensible.*

Tal es el problema para Degas, que no ignora nada, que disfruta y por tanto sufre con todo.

Admira y envidia la seguridad de Manet, cuyas certezas son el ojo y la mano, y que en el modelo ve infaliblemente cuanto le dé ocasión para emplearse con todas sus fuerzas y ejecutar a fondo. Hay en Manet un poderío decisivo, una suerte de instinto estratégico de la acción pictórica. En sus mejores telas alcanza la *poesía,* es decir lo supremo del arte, mediante aquello que se me permitirá llamar... *la resonancia de la ejecución.*

–Pero ¿cómo hablar pintura?

Degas y la revolución

El veintiocho de julio de 1904 Degas me cuenta este recuerdo:

Tenía cuatro o cinco años. Un día su madre le lleva de visita a casa de la señora Le Bas, viuda del célebre miembro de la Convención, amigo de Robespierre, que se mató de un pistoletazo el nueve de Termidor. El hijo de la señora Le Bas, Philippe, era un eminente erudito. Había sido preceptor de los tíos de Degas.

Esta anciana dama vivía en la calle de Tournon. Degas se acordaba del *rojo* de los cuadrados encerados que pavimentaban el piso.

Acabada la visita, cuando la señora Degas se retiraba con su hijo de la mano acompañada a la puerta por la señora Le Bas, advirtió en las paredes del pasillo de entrada los retratos de Robespierre, Saint-Just, Couthon...

«Pero cómo, exclamó, ¿guarda usted aún las cabezas de esos monstruos...?

–Calla, Celestina, unos santos es lo que eran...»

El mismo veintiocho de Julio de 1904 Degas, en vena de recuerdo, me habla de su abuelo, al que conoció e hizo un retrato en Nápoles (¿o Roma?) en 18...

Ese abuelo especulaba con grano durante la Revolución. Un día de 1793, cuando estaba en sus negocios en el Mercado de granos que entonces se ponía en el Palais-Royal, un amigo pasó a su lado y le susurró: «¡Lárgate! ¡Ponte a salvo! ¡Están en tu casa!».

Sin perder tiempo coge todos los asignados que puede conseguir prestados sobre la marcha, sale de París al momento, revienta dos caballos, gana Burdeos y se embarca en un buque a punto de zarpar. La nave toca en Marsella. Conforme al relato de Degas (que me guardo mucho de interrumpir), para cargar piedra pómez, cosa que me parece inverosímil... ¿No sería que iba a buscar azufre a Sicilia?

El señor De Gas llega por fin a Nápoles, donde se establece. Era hombre tan honesto y capaz que a los dos años de su llegada se le encarga abrir el Libro Mayor de la Deuda Pública de la República Partenopea, reciente invento de Cambon. Se casa con una señorita de la nobleza de Génova, una Frappa, y funda linaje.

Degas había conservado lazos de familia en Nápoles, adonde iba de cuando en cuando. Durante uno de esos viajes fue víctima de un robo en el tren. Pretendía que mientras dormía le habían inyectado algún potente narcótico, y que le habían robado su portafolios al amparo del sueño así asegurado.

De Nápoles también guardaba impresiones y recuerdos que le gustaba evocar. Hablaba napolitano con la volubilidad y acento más auténticos, y a veces canturreaba fragmentos de canciones populares como se cantan allí por las esquinas.

En el relato de Degas que acabo de presentar hay un detalle de cierta importancia.

Ese abuelo amenazado con el cadalso y que tan vivamente huyó del mercado de granos había quedado inscrito en la lista de sospechosos por habérsele señalado como prometido de una de las famosas «vírgenes de Verdún», de las que varias pagaron con su vida la acogida ofrecida en 1792 al ejército prusiano que invadía Francia para restaurar la monarquía. Habían recibido con flores y banderas blancas a aquellas tropas extranjeras, enemigas para unos y aliados libertadores para otros.

Había olvidado yo todo esto cuando me aconteció, algunos años después de mi conversación con Degas, abrir junto al Odeón no recuerdo qué obra de historia. Trataba de la Revolución. A punto de cerrarla, retuvo mi mirada el nombre de Mallarmé. Leí que el Comité de Salud Pública le había encargado en 1793 al miembro de la convención Mallarmé que instruyera el caso de Verdún, y que persiguiera no sólo a las personas directamente implicadas en esa demostración de connivencia con el enemigo, sino además (como es usual en toda persecución política bien entendida) a cuantos les fueran más o menos cercanos.

Yo sabía que ese Mallarmé, antepasado directo o no, era familia del poeta.

Me detuve complacido en esa deliciosa idea de un Mallarmé ocupándose de cortarle la cabeza a un Degas, y me volvieron a la memoria las relaciones de Edgar Degas con Stéphane Mallarmé.

Relaciones que no eran ni podían ser muy simples. Nada se asemejaba menos al carácter de Degas, *deliberadamente duro* y directo hasta la brutalidad, que el carácter *deliberado* de Mallarmé.

Mallarmé vivía para una idea: le poseía una obra imaginaria absoluta, meta suprema, justificación de su existencia, fin único y único pretexto del universo. Había transformado, reconstruido su vida exterior, su actitud hacia los demás y hacia las circunstancias, con vistas a preservar y construir cada vez con mayor precisión esa idea esencial, pura y sublime, a la que refería todos los valores. Es probable que hombres y obras *valieran* y se clasificaran a sus ojos según encontrara en ellos más o menos claro el sentimiento de esa *verdad* por él descubierta. Es decir, que debía abolir mentalmente y guillotinar idealmente a buen número de seres: lo que le obligaba a mostrarse a todos de una gracia, una paciencia y una cortesía verdaderamente *exquisitas,* a abrirle su puerta a quien fuera, a responder a todas las cartas en los términos más elegantes y más nuevos en cada momento... Causaba asombro por esa prodigiosa urbanidad refinada y ese sistema de atenciones universales del que a veces ingenuamente me asombraba, pero con el cual se había hecho una impenetrable *esfera de vigilancia* en donde la maravilla de su orgullo seguía siendo per-

fectamente suya, intacta, tesoro de la intimidad de ese hombre con su propia extranjería.

Nada menos parecido a la explosiva intransigencia de Degas, a sus juicios mediante burlas implacables, las ejecuciones sumarias y sarcásticas de las que nunca se privaba, su amargura siempre sensible, sus terribles variaciones de humor, o sus arrebatos, que las maneras iguales, amenas, delicadas, deliciosamente irónicas de Mallarmé.

Creo que Mallarmé no dejaba de temer bastante a ese carácter tan diferente.

En cuanto a Degas, hablaba de Mallarmé con mucha amabilidad, pero sobre todo del hombre. La obra le parecía fruto de una leve demencia que se hubiese apoderado de un espíritu de poeta maravillosamente dotado. Tales malentendidos no son raros entre artistas. Se concibe fácilmente que estén más hechos para no entenderse. Por otro lado, los escritos de Mallarmé ofrecían grandes facilidades a los aficionados a la risa y la burla en todos sus grados. Sobre este extremo la opinión de Degas era del todo conforme a la de los habituales del Grenier de Goncourt, donde Mallarmé iba a veces. Esos escritores le encontraban encantador y se maravillaban de que un hombre con una inteligencia tan fina, y que se expresaba con una pureza, una precisión y un arte de decir y sugerir incomparables, pudiera producir al escribir tales monstruos de oscuridad y complicación y, sobre todo, decidirse a desafiar al público cuyos favores y clientelas buscaban ellos con tal avidez. Esa pequeña sociedad de grandes autores, sedientos de grandes *tiradas* y furiosamente celosos unos de otros, se hubiera extrañado mucho de predecirles alguien que no pasaría medio siglo antes de que cedieran la autoridad de sus doctrinas y el renombre y las ventas de sus novelas, mientras que aquella obra exigua y *abstrusa,* independiente de la moda y del número merced a sus virtudes formales tan larga y rigurosamente elaboradas, desarrollaría en los espíritus más atentos todas las potencias de la perfección.

Un día que discutían en el Grenier, Zola le dijo a Mallarmé que a sus ojos la m... valía lo que el diamante.

«Sí, dijo Mallarmé, pero el diamante es más raro.»

Degas no se privaba de alzar diversos cargos de los que era objeto la poesía de Mallarmé:

Víctima lamentable ofrendada a su destino...[2]

Contaba por ejemplo que Mallarmé había leído un soneto ante algunos discípulos y éstos, en su admiración, por parafrasear el poema lo explicaban cada cual a su manera: unos veían una puesta de sol, otros el triunfo de la aurora; Mallarmé les dijo: "Que no, nada de eso... es mi cómoda."

Parece que Degas llegó a contar esta historia delante de su protagonista, de quien se dice que sonrió al escucharla, aunque con sonrisa un tanto forzada.

Añado que la anécdota misma me parece poco verosímil. Por lo que sé, Mallarmé nunca leía sus versos ante testigos. Claro que me leyó la «Tirada de Dados» en 1897; pero estábamos los dos a solas y sin duda le pareció que la extraordinaria novedad de esa obra justificaba tener una experiencia directa de su efecto.

Hubo en fin entre Degas y Mallarmé algún que otro conflicto concreto, de los que era causa invariable el mal carácter del primero.

Mallarmé había tenido la idea de hacer que el Estado comprara un Degas. Finalmente obtiene de su amigo Roujon, a la sazón director de Bellas Artes, la decisión que deseaba, y corre a casa de Degas.

Degas, a quien el simple nombre de Bellas Artes arrojaba a los extremos del furor, entra en una cólera desordenada, vomita injurias y anatemas, va y viene por el taller como un león irritado en su jaula.

«Los caballetes tenían pinta de ir a salir volando entre sus dedos...», decía Mallarmé.

Y añadía, según me cuenta la señora de Ernest Rouart, «que a él le hubiera gustado desarrollar una buena cólera, bien llevada, sabiamente regulada, y no esa rabia estridente y grosera».

Hubo otras dificultades entre ellos.

Como me eran conocidas esas relaciones salpicadas de borrascas, me divirtió bastante mi descubrimiento fortuito del papel

[2] [«Victime lamentable à son destin offerte.»]

desempeñado por el miembro de la convención Mallarmé en la huida a Nápoles del abuelo de Degas, y en consecuencia, en la generación de nuestro pintor.

Ese Mallarmé (François-Auguste), nacido en Lorena hacia 1756, fue diputado por La Meurthe en la Asamblea Legislativa y luego miembro de la Convención, donde votó a favor de la ejecución. El 9 de Nivoso del año II el Comité de Salud Pública le diputa en misión muy especial a los departamentos del Mosa y el Mosela «para la ejecución de medidas de salud pública y el establecimiento del gobierno revolucionario». Así conoció en el caso de Verdún y debió perseguir con todo el rigor de la ley a los autores de alteraciones del orden, que fueron citados ante el tribunal revolucionario. Cayeron treinta y cinco cabezas. Le sustituyó en Lorena el representante Charles Delacroix, que no es otro que el padre, nominal sin duda, de Eugène Delacroix.

François-Auguste Mallarmé fue nombrado por Napoleón subprefecto de Avesnes en 1814; había empleado su fortuna en levantar partidas en el momento de la invasión. La Restauración le proscribió como regicida, y murió en 1835.

He encontrado todos esos detalles sobre su papel y su persona en el *Essai sur la Révolution à Verdun,* obra muy interesante de M. Edmond Pionnier (1905)

Dichos

Degas no admitía discusión cuando se trataba del señor Ingres. A quien le dijera que ese gran hombre hacía figuras de hojalata le replicaba: «Puede... pero entonces es un hojalatero genial».

Un día Henri Rouart se permitió reprocharle a la *Apoteosis de Homero* su frialdad y observar que todos esos dioses congelados en sus nobles actitudes respiraban una atmósfera glacial.

«¡Cómo!, gritó Degas, ¡pero si es admirable!... Es una atmósfera de empíreo que llena el lienzo...»

Se le olvidaba que el empíreo es morada de fuego.

Con cualquier motivo recordaba los apotegmas del maestro de Montauban:

«El dibujo no está fuera del trazo, está dentro...»

«Hay que perseguir al modelo como corre una mosca por una hoja de papel.»

«Los músculos son amigos míos, pero me he olvidado de sus nombres.»

Degas había tenido mucho trato con Gustave Moreau, de quien hizo un retrato. Un día Moreau la emprendió con él: «¿Así que tiene usted la pretensión de restaurar el arte mediante la danza?

«¿Y usted, replicó Degas, pretende renovarlo con la joyería?»

Y decía asímismo de Moreau: «Quiere hacernos creer que los dioses llevaban leontinas...»

Una visita que hizo al museo de la calle La Rochefoucauld le disuadió de proseguir con el proyecto que había concebido de fundar también él un museo donde figurara su colección (y quizá parte de su taller). «Es verdaderamente siniestro, decía al salir, uno se imagina que está en un hipogeo... Todas esas telas juntas me hacen el efecto de un *Thesaurus*, de un *Gradus ad Parnassum*».

Moreau tenía sus cualidades. Se dice que sus alumnos le adoraban y le veneraban. No se le puede negar haber picado muy alto. Buscaba la poesía; pero como más de uno en esa época, la buscaba en lo accesorio. Por otro lado, le faltó ser profundamente pintor. Me acuerdo de la gran decepción que me llevé cuando al fin, enardecido por las impetuosas y exageradas descripciones de Huysmans en *À Rebours*, llegué a ver algunas obras de Moreau. No pude privarme de decirle a Huysmans que «era gris y mortecino como una acera».

Huysmans se defendió muy débilmente. Alegó que los colores de los que se servía Moreau eran de mala calidad, que el brillo que a él le había maravillado se había consumido, etc.

22 de octubre de 1905

Hoy Degas me habla de Ingres y de las relaciones que tuvo con él.

Conocía a un viejo aficionado, el señor de Valpinson –encantador apellido, de vodevil– que era gran admirador y amigo de Ingres.

«Esto ocurre en 1855», dice Degas.

Un día que va a visitar a Valpinson le encuentra bastante molesto.

«Ingres acaba de salir, dice. Se me ha ido con aires muy ofendidos. Me he negado a prestarle un cuadro suyo para una exposición que está organizando. Me da miedo el fuego. El local es verdaderamente combustible.»

Degas protesta, clama, jura a Valpinson. Acaba convenciéndole.

Al día siguiente se van los dos al taller del maestro para pedirle que haga colgar el cuadro.

Durante la conversación Degas mira las paredes (Actualmente posee estudios que recuerda haber visto en aquellas paredes).

Ingres, a la salida, se inclina muy ceremonioso. Al inclinarse le da un mareo y cae de bruces. Lo levantan sangrando. Degas le lava la cara. Luego corre a buscar a la señora Ingres, a la calle de l'Isle. Le da su brazo para acompañarla a pie hasta el número 10 del Quai Voltaire.

Allí se encuentran a Ingres que bajaba todavía conmocionado. Al día siguiente Degas pasa a interesarse por su estado. La señora Ingres le recibe con mucha amabilidad y le enseña un cuadro.

Al cabo de algún tiempo el señor de Valpinson le ruega que vuelva a casa de Ingres de su parte y le pida la tela prestada.

Ingres responde que ya se la ha enviado a su propietario. Pero Degas, esta vez, quiere hablar por su cuenta. Se dice: es absolutamente necesario que hable con él. Traba tímidamente conversación y acaba por declarar: «Yo pinto; estoy empezando y a mi padre, que es aficionado y hombre de gusto, le parece que mi caso no es totalmente desesperado...».

Ingres le dice: «Haga líneas... muchas líneas, de memoria o del natural».

Otra vez Degas me contó esta entrevista con una variante de cierta importancia.

Había vuelto a casa de Ingres, como queda dicho, pero en esta versión acompañado de Valpinson y con un cartapacio bajo el brazo. Ingres hojeó los estudios que contenía y lo cerró diciendo: «¡Es bueno! Joven, nunca del natural. Siempre de memoria, y de los grabados de los maestros».

Se puede meditar sobre esos dos textos. No recuerdo que Degas los haya comentado delante de mí.

Degas hizo una tercera visita al taller de Ingres. Fue a ver algunos cuadros que el maestro había expuesto. Ingres estaba enseñando sus obras a un caballero (Degas decía «a un idiota») que al pasar de Homero a un baño turco exclama: Ah, esto, señor, es gracia y voluptuosidad... y algo más...

Ingres responde: «Caballero, yo tengo varios pinceles».

VER Y TRAZAR

Hay una inmensa diferencia entre ver una cosa sin el lápiz en la mano y *dibujándola.*

O más bien son dos cosas muy diferentes las que se ven. Hasta el objeto más familiar a nuestros ojos se vuelve otro cuando se aplica uno a dibujarlo: se da cuenta entonces de que lo ignoraba, de que nunca lo había visto de verdad. Hasta entonces el ojo sólo había servido de intermediario. Nos hacía hablar, pensar; guiaba nuestros pasos, nuestros movimientos cualesquiera; despertaba a veces nuestros sentimientos. Incluso nos entusiasmaba, pero siempre por efectos, consecuencias o resonancias de su visión, que la substituían y así la abolían en el mismo acto de disfrutarla.

Pero dibujar a partir de un objeto confiere al ojo un cierto mando que nuestra voluntad alimenta. De modo que aquí es preciso *querer* para *ver,* y esta *vista deliberada* tiene el dibujo como *fin* y como *medio* a la vez.

No puedo precisar mi percepción de una cosa sin dibujarla virtualmente, y no puedo dibujarla sin una atención voluntaria *que transforma en un grado notable lo que de entrada había creido percibir y conocer a la perfección.* Caigo en la cuenta de que no conocía lo que conocía: la nariz de mi mejor amiga...

(Hay cierta analogía con lo que tiene lugar cuando queremos precisar nuestro *pensamiento* mediante una expresión más deliberada. Ya no es la misma idea).

Una voluntad sostenida es esencial al dibujo, pues éste exige la colaboración de aparatos independientes que no piden sino recobrar la libertad de los automatismos que les son propios. El ojo quiere vagar; la mano redondear y tomar por la tangente. Para asegurar la libertad del dibujo con que pueda cumplirse la voluntad

del dibujante es preciso poner término a las libertades locales. Es un asunto de gobierno... Para dejar la mano libre *al sentido del ojo* es preciso arrebatarle su libertad *al sentido de los músculos;* en particular, hay que hacer que se pliegue a hacer trazos en una dirección cualquiera, cosa que no le gusta. Giotto trazaba un círculo perfecto con el pincel, y en ambos sentidos.

La independencia de los diversos aparatos, sus expansiones y tendencias particulares, sus *facilidades,* se oponen a la ejecución totalmente voluntaria. De donde resulta que el dibujo, cuando tiende a representar un objeto con el mayor detalle posible, requiere el estado más *despierto:* nada más incompatible con el sueño, puesto que esta clase de atención debe interrumpir a cada instante el curso natural de los actos, guardarse de las seducciones de la curva que se pronuncia...

Ingres decía que el lápiz ha de tener sobre el papel la misma delicadeza que la mosca que vaga por el cristal (no son sus mismas palabras, que he olvidado).

A veces me hago ese razonamiento acerca del dibujo y la imitación. Las formas que la vista nos ofrece como contornos son producto de la percepción de los desplazamientos de nuestros ojos, que conjugados conservan la visión nítida. Ese movimiento de *conservación* es la *línea.*

Ver las líneas y trazarlas. Si nuestros ojos gobernaran por medios mecánicos un *estilete* trazador, nos bastaría mirar un objeto, es decir, seguir con la vista los límites entre zonas de diverso color, para dibujarlo exacta e involuntariamente. Dibujaríamos también el intervalo entre dos cuerpos, que para la retina existe tan claramente como un objeto.

Pero el gobierno de la mano por la mirada es muy indirecto. Intervienen muchas *conexiones:* entre ellas, la memoria. Cada ojeada al modelo, cada línea que el ojo traza se vuelve elemento instantáneo de un recuerdo, y de un recuerdo va a tomar la mano la ley de su movimiento sobre el papel. Hay transformación de trazo visual en trazo manual.

Esta operación sin embargo queda en suspenso durante el lapso de persistencia de lo que he llamado «elemento instantáneo de recuerdo». Nuestro dibujo se hará por porciones, por segmentos, y aquí es donde se cuelan nuestras grandes ocasiones de error.

Podrá ocurrir con facilidad que esos segmentos sucesivos no estén a la misma escala y que encajen de manera inexacta unos con otros.

Diré pues en forma de paradoja que en el peor dibujo de esta especie cada uno de los segmentos se conforma al modelo, que todos los fragmentos del retrato infiel son buenos, mientras el todo es detestable. *Diría incluso que es muy improbable que cada porción pueda ser inexacta* (supuesta la atención del artista), pues haría falta una invención continua para trazar cada vez un trazo diferente del dibujado por el sistema ocular. Pero con la misma facilidad con que cada elemento es fácil y casi necesariamente *conforme* al modelo, la *suma* es *disconforme*...

El artista avanza, retrocede, se inclina, entorna los ojos, se comporta con todo su cuerpo como un accesorio de su ojo, se convierte entero en órgano de visión, enfoque, regulación y puesta a punto.

Trabajo y desconfianza

Cualquier obra de Degas es seria.

Por juguetón, por jovial que parezca a veces, su carboncillo, su pastel, su pincel no se abandonan jamás. La voluntad domina. Su trazo nunca está lo bastante cerca de lo que quiere. No le conciernen la elocuencia ni la poesía de la pintura; no busca más que la verdad en el estilo y el estilo en la verdad. Su arte se asemeja al de los moralistas: una prosa de las más claras que articula o encierra con fuerza una observación nueva y verificable.

Por mucho que se aplique a bailarinas: más que cautivarlas, lo que hace es capturarlas. Las define.

Así como un escritor que quiere alcanzar la precisión última de su forma multiplica los borradores, tacha, avanza volviendo a empezar una y otra vez, y no se concede nunca haber alcanzado el estado *póstumo* de su fragmento, así Degas retoma indefinidamente su dibujo, lo ahonda, lo ciñe, lo va cercando de hoja en hoja, de calco en calco.

A veces vuelve sobre alguna prueba de este tipo; le añade colores, mezcla pastel con carboncillo: las faldas son amarillas en una,

violetas en otra. Pero la línea, los actos, la prosa, están ahí debajo; esenciales y separables, utilizables en otras combinaciones. Degas es de la familia de artistas abstractos que distinguen la forma del color o la *materia*. Creo que hubiera temido aventurarse en la tela y abandonarse a las delicias de la ejecución.

Érase un excelente caballero que no se fiaba de los caballos.

Caballo, danza y foto

El Caballo anda de puntillas. Cuatro uñas le llevan. Ningún animal tiene tanto de primera bailarina, de estrella de la compañía, como un pura sangre en perfecto equilibrio al que la mano del jinete parece mantener suspenso mientras avanza a pasitos a pleno sol. Degas lo ha pintado de un verso; dice de él:

> Nerviosamente desnudo en su falda de seda[3].

en un soneto muy bien hecho en el que se entretuvo y se afanó en concentrar todos los aspectos y funciones del caballo de carreras: adiestramiento, velocidad, apuestas y fraudes, belleza y elegancia suprema.

Fue uno de los primeros en estudiar las verdaderas figuras del noble animal en movimiento por medio de las fotografías instantáneas del mayor Muybridge. Por lo demás, amaba y apreciaba la fotografía en una época en que los artistas la desdeñaban o no osaban confesar que se servían de ella. Las hizo muy bellas: conservo celosamente cierta *ampliación* que me dio.

Junto a un gran espejo puede verse a Mallarmé apoyado en la pared, y a Renoir en un diván sentado enfrente. En el espejo, en estado fantasmal, se adivina a Degas y el aparato, y a la señora y la señorita Mallarmé. Nueve lámparas de petróleo y un terrible cuarto de hora de inmovilidad para los modelos fueron las condiciones de esta especie de obra maestra. Tengo ahí el retrato de Mallarmé más hermoso que haya visto, dejando aparte la admirable litografía de Whistler cuya ejecución fue para el modelo otro suplicio soportado con toda la gracia del mundo: durante canti-

[3] [«Tout nerveusement nu dans sa robe de soie.»]

dad de sesiones debió posar casi pegado a una estufa, y encima encendida, sin osar quejarse. El resultado valió el martirio. Nada más delicado, más parecido *espiritualmente* que ese retrato.

Los clichés de Muybridge ponían de manifiesto los errores que escultores y pintores habían cometido al representar los distintos pasos del caballo.

Se vio entonces lo inventivo que es el ojo, o más bien cuánto elabora la percepción lo que nos ofrece como resultado impersonal y cierto de la observación. Toda una serie de operaciones misteriosas intervienen entre el estado de *manchas* y el de *cosas* u *objetos,* coordinan lo mejor que pueden datos brutos incoherentes, resuelven contradicciones, introducen juicios formados desde la primera infancia, y nos imponen continuidades, asociaciones, modos de transformación que agrupamos bajo los nombres de *espacio, tiempo, materia y movimiento.* De modo que se imaginaba al animal en acción cuando se creía verlo; y si se examinaran con la suficiente sutileza esas representaciones de antaño quizás se encontrara la *ley* de las falsificaciones inconscientes que permitían dibujar momentos del vuelo de los pájaros o de los galopes del caballo como si se hubieran podido observar a placer: pero esos momentos interpolados son imaginarios. Se atribuían figuras *probables* a esos veloces móviles, y no carecería de interés tratar de precisar, comparando documentos, esa suerte de *creación* mediante la cual el entendimiento colma las lagunas del registro sensorial.

En lo que concierne al vuelo de los pájaros, de paso diré que la fotografía instantánea ha corroborado las imágenes que de él habían dado Leonardo da Vinci en sus croquis y los japoneses en sus estampas; uno quizás por reflexión, y los otros acaso por sensibilidad y paciencia en la observación.

Degas encontraba en el caballo de carreras un tema raro que satisfacía las condiciones que su naturaleza y su época imponían a su elección ¿Dónde encontrar algo puro en la realidad moderna? Pues bien, el realismo y el estilo, la elegancia y el rigor se acordaban en el ser lujosamente puro del animal de raza. Aparte de que nada podía seducir mejor que esa obra maestra angloárabe a un artista tan refinado, tan difícil y tan amante de la preparación prolongada, la selección exquisita y la finura en el montaje. Degas amaba y conocía el caballo de montar hasta el punto de recono-

cer los méritos de artistas muy distantes de él cuando en sus trabajos encontraba el caballo bien estudiado. Un día en Durand-Ruel me tuvo muchísimo tiempo ante una estatuilla de Meissonier, un Napoleón ecuestre en bronce, de un codo de alto, y me estuvo detallando las bellezas o mejor exactitudes que reconocía en esa pequeña obra. Caña, cuartilla, menudillo, planta, cuartos traseros... Hubo que oír todo un análisis crítico y finalmente elogioso. También me elogió el caballo de la Juana de Arco de Paul Dubois que está delante de Saint-Augustin. Se le olvidó hablar de la heroína, cuya armadura es tan exacta.

DEL SUELO Y DE LO INFORME

Degas es uno de los raros pintores que le han dado al suelo toda su importancia.

Tiene pisos admirables.

A veces toma a una bailarina desde bastante arriba, y toda la forma se proyecta sobre el plano del escenario, como se ve a un cangrejo en la playa. Esa elección le proporciona nuevas visiones y combinaciones interesantes.

El suelo es uno de los factores esenciales en la visión de las cosas. De su naturaleza depende en gran parte la luz reflejada. Desde que el pintor ya no considera el color como cualidad local, que actúa por sí misma y por contraste con los colores vecinos, sino como efecto local de todas las emisiones y reflexiones que tienen lugar en el espacio y se intercambian entre todos los cuerpos que éste contiene; desde que se esfuerza en percibir esta sutil repercusión y servirse de ella para darle a su obra cierta unidad diferente de la que supone la composición, su concepción de la *forma* ha cambiado. En el límite llega al impresionismo.

Aunque conociera muy bien esta *manera de ver* y la hubiera visto desarrollarse a su alrededor, Degas nunca sacrificó por ella ese culto al contorno en sí mismo al que le habían destinado su naturaleza y su educación.

El paisaje, que arrastró a los artistas a las sucesivas interpretaciones que engendraron «el impresionismo», no le sedujo nunca. Los pocos que tenga hechos los ejecutó en su taller y por puro

lucimiento. Eran entretenimientos no exentos de cierta malicia para con los fanáticos del aire libre. Eran curiosamente arbitrarios: pero los que puso como fondo a sus jinetes y a otros temas diversos están construidos con la precisión que tanto le gustaba.

Hay quien pretende que hizo estudios de acantilados *en el taller,* tomando como modelo montones de trozos de *coq* sacados de la estufa. Según se cuenta, volcó el pozal sobre una mesa y se aplicó a dibujar cuidadosamente el sitio así creado por el azar que su acción había provocado. Ningún objeto de referencia en el dibujo permitía pensar que esos bloques amontonados eran sólo trozos de carbón del tamaño de un puño.

De ser cierto, la idea me parece bastante *vincista.* También me recuerda algunas reflexiones que hace mucho tiempo me hacía y que tal vez no estén tan infinitamente alejadas de las que me sugiere mi recuerdo de Degas.

A veces pensaba yo en *lo informe.* Hay cosas, sean montones, masas, contornos o volúmenes, que en cierto modo no tienen más que una existencia de hecho: sólo las percibimos, pero no las sabemos; no podemos reducirlas a una ley única, deducir su totalidad del análisis de una de sus partes, ni reconstruirlas mediante operaciones razonadas. Podemos modificarlas con gran libertad. Apenas tienen otra propiedad que ocupar una región del espacio... Decir que son cosas informes no es decir que no tengan *formas,* sino que sus formas no encuentran en nosotros nada que permita reemplazarlas por un acto de trazado o reconocimiento claros. Y en efecto, las formas informes no dejan otro recuerdo que el de una posibilidad... así como una serie de notas pulsadas al azar no son melodía, un charco, una roca, una nube o un fragmento de litoral no son formas reducibles. No quiero insistir en estas consideraciones: llevan muy lejos. Vuelvo pues al dibujo. Supongamos que quisiéramos dibujar una de esas cosas informes, pero una de las que todavía permiten reconocer cierta solidaridad entre sus partes. Tiro sobre una mesa un pañuelo arrugado. Ese objeto no recuerda a nada. De entrada es para el ojo un desorden de pliegues. Puedo alterar una de las esquinas sin alterar la otra. Sin embargo, mi problema es hacer ver mediante mi dibujo un trozo de tejido de determinada clase, elasticidad y espesor, y de una sola pieza. De modo que se trata de hacer *inteligible* cierta estructura

de un objeto que no tiene ninguna determinada, y no hay *cliché* ni recuerdo que permita dirigir el trabajo como se hace al dibujar una figura de árbol, hombre o animal, que se dividen en porciones bien conocidas. Aquí es donde el artista puede ejercitar su inteligencia, y donde el ojo debe encontrar, en sus movimientos por lo que está viendo, los caminos del lápiz sobre el papel, al modo en que un ciego debe acumular palpando los elementos táctiles de una forma, y conseguir punto por punto el conocimiento y la unidad de un sólido muy regular.

Este ejercicio con lo informe enseña entre otras cosas a no confundir lo que se cree ver con lo que se ve. Hay una especie de construcción en la visión de la que nos hemos dispensado gracias a la costumbre. En general adivinamos o prevemos más que vemos, y las impresiones del ojo son para nosotros signos en vez de *presencias singulares,* anteriores a todos los arreglos, resúmenes, abreviaturas y sustituciones inmediatas que la educación temprana nos ha inculcado.

Así como el pensador trata de defenderse contra palabras y frases hechas que dispensan a los espíritus de asombrarse por todo y hacen posible la vida práctica, el artista también puede tratar de encontrar mediante el estudio de cosas informes, es decir, de forma *singular,* su propia singularidad y el estado primitivo y original de coordinación entre su ojo, su mano, los objetos y su voluntad.

En el gran artista la sensibilidad y los medios están en una relación particularmente íntima y *recíproca* que, en el estado vulgarmente conocido como *inspiración,* alcanza una suerte de gozo, intercambio o correspondencia casi perfecta entre el deseo y aquello que lo colma, entre querer y poder, idea y acto, hasta el punto de resolución en que cesa este exceso de unidad compuesta, y el ser excepcional que se había constituido a partir de nuestros sentidos, nuestras fuerzas, nuestros ideales y nuestros tesoros adquiridos se disloca, se deshace, y nos abandona a nuestro mercadeo de *minutos sin valor* contra *percepciones sin porvenir,* dejando tras de sí algún *fragmento* que sólo se puede haber obtenido en un *tiempo* o un *mundo,* o bajo una *presión,* o gracias a una *temperatura* anímica muy diferentes de los que contienen o producen una *Cosa Cualquiera...*

Digo *un fragmento,* porque hay pocas oportunidades de que uniones tan breves nos rindan una obra *entera* de alguna extensión.

Es aquí donde intervienen el saber, el tiempo, los retrocesos para empezar de nuevo, y el juicio. Hace falta una buena cabeza para explotar los lances afortunados, dominar los hallazgos, y *acabar.*

Algunos se preguntan si el pintor necesita saber algo más que *ver* y servirse de sus medios.

Dicen por ejemplo que mucho mal pintor conocía la anatomía que muchos de los buenos ignoraban. Así que fuera con la anatomía.

Igual razonamiento con la perspectiva.

Yo digo que habría que saberlo todo; pero sobre todo, saber servirse de lo que se sabe.

Se ve totalmente distinto un objeto cuya estructura se conoce. No se trata de mostrar músculos bajo la piel, sino de pensar un poco en lo que hay debajo. Eso le plantea a uno un cuestionario exhaustivo. En lo que yo veo una ventaja.

Pero hay una cosa que observo: cuanto más se aleja la época en que no se descuidaban perspectiva y anatomía, cuanto más se limita la pintura al trabajo con el modelo, menos inventa, compone y *crea.*

El abandono de la anatomía y la perspectiva fue sencillamente abandonar la acción del espíritu en la pintura en provecho de la mera diversión instantánea del ojo.

La pintura europea perdió en ese momento algo de su voluntad de poder...

Y en consecuencia de su libertad.

¿Quién se lanzaría aún a la empresa de un Miguel Angel o un Tintoretto, es decir a una invención que se burla de los problemas de ejecución, que afronta grupos, escorzos, movimientos, arquitecturas, atributos y naturalezas muertas, la acción, la expresión y el decorado, con temeridad y fortuna extraordinarias?

Dos manzanas sobre un mostrador o una academia con triángulo negro bastan para agotarnos.

Del desnudo

La moda, nuevos deportes, diversas teorías, las curas milagrosas, la simplificación de los modales para compensar la complicación de los aspectos materiales de la vida, el debilitamiento de

toda clase de convención (y el diablo, sin duda), han dulcificado singularmente el antiguo rigor del estatuto del desnudo.

En la playa de desnudos innumerables quizá se prepara una sociedad nueva. Todavía no hay tuteo; aún se mantienen ciertas formas, y ciertas *regiones* veladas; pero escuchar un «Buenos días, caballero, buenos días, señora» entre el señor desnudo y la señora desnuda empieza a resultar chocante.

Hace apenas unos años el médico, el pintor y el habitual de las casas de tolerancia eran los únicos mortales que conocían el desnudo, cada uno según su oficio. Los amantes lo usaban en cierta medida; pero un bebedor no tiene por qué ser necesariamente catador y verdadero amante del vino. La embriaguez nada tiene que ver con el conocimiento.

El desnudo era sagrado, es decir impuro. Se le permitía a las estatuas, a veces con reservas. Personas graves que en vivo le teníán horror lo admiraban en mármol. Todo el mundo sentía vagamente que ni el Estado, ni la Justicia, ni la Educación, ni los Cultos, ni nada serio puede *funcionar* como a la verdad se le vea todo. Al juez, al cura, al maestro, les hace falta vestimenta, pues su desnudez arruinaría lo que debe haber de inhumano e impecable en un personaje que figura una abstracción.

El desnudo en suma no tenía más que dos significados en los espíritus: ora símbolo de Lo Bello, ora de Lo Obsceno.

Mas para los pintores figurativos era el objeto más importante del mundo. Lo que el Amor para cuentistas y poetas fue el Desnudo para los artistas de la forma; y así como a los primeros el amor les ofreció infinita diversidad de maneras para ejercer sus talentos, desde la más libre representación de seres y actos hasta el análisis más abstracto de sentimientos y pensamientos, así también los pintores, desde el cuerpo ideal a las desnudeces más reales, hallaron en el desnudo el pretexto por excelencia.

Se nota perfectamente que Tiziano, al disponer blandamente acomodada en la púrpura una Venus de carne purísima, en la plenitud de su perfección de diosa y de cosa pintada, *pinta* para acariciar, para juntar dos voluptuosidades en un acto sublime en que se funden la posesión de sí mismo y de sus medios, la posesión de la Bella con todos los sentidos.

El carboncillo de Ingres persigue la gracia hasta lo monstruoso: nunca es suficientemente larga y flexible la columna, dúctil el cuello, tersos los muslos, nunca las curvas conducen lo suficiente la mirada que las roza y las envuelve más que verlas. La *Odalisca* tiene algo de plesiosaurio, hace pensar en lo que una selección bien dirigida hubiese hecho de una raza de mujeres especializada durante siglos en el placer como el caballo inglés en la carrera.

Rembrandt sabe que la carne es fango del que la luz hace oro. Soporta y acepta lo que ve: las mujeres son lo que son. Apenas encuentra más que gordas o demacradas. Aun las pocas bellas que pintó lo son por no se sabe qué emanación de vida más que de forma. No les teme a los vientres pesados, plisados en mandiles de piel grasa y espesa, ni a los miembros gordos, las manos rojas y pesadas, los rostros más vulgares. Pero a todas esas grupas, panzas, tetas, masas carnosas, a esos adefesios y criadas que hace pasar de la cocina al lecho de los dioses y los reyes, los impregna o les roza un toque de sol que es sólo suyo; él mezcla como nadie lo real con el misterio, lo bestial y lo divino, el *oficio* más sutil y poderoso con el sentimiento más hondo, más solitario que jamás haya expresado la pintura.

Degas, durante toda su vida, busca en el desnudo observado en todas sus facetas, en una cantidad increíble de posturas e incluso en plena acción, el sistema único de líneas que *formule* tal o cual momento de un cuerpo con la mayor precisión pero también la mayor generalidad posible. Ni la gracia ni la poesía aparentes son su objeto. Sus obras no cantan. Hay que dejar un hueco al *azar* en el trabajo para que ciertos encantos obren, entusiasmen, se apoderen de la paleta y de la mano... Pero él, esencialmente voluntarioso, nunca satisfecho de lo que sale a la primera, terriblemente armado el espíritu para la crítica y nutrido de los maestros más grandes, jamás se abandona a la voluntad natural. Amo ese rigor. Es propio de los seres que no tienen sensación de obrar, de haber cumplido lo que sea, si no lo han hecho contra sí mismos. Acaso ahí reside el secreto de los hombres verdaderamente virtuosos.

En el Louvre, cierto día, recorría con Degas la galería principal. Nos paramos ante un importante lienzo de Rousseau que representa magníficamente una avenida de robles enormes.

Tras un rato de admiración señalé con qué minucia y qué paciencia había ejecutado el pintor, sin perder nada del efecto de las masas de follaje, un detalle infinito, o producido la ilusión del mismo lo suficiente para hacer pensar en una labor infinita.

–Es soberbio, dije, pero qué aburrimiento hacer todas esas hojas... tiene que ser un fastidio terrible...

–Calla, me dice Degas, si no fuera aburrido no sería divertido.

El hecho es que ya casi nadie *se divierte* de manera tan laboriosa, y yo no había hecho más que traducir ingenuamente la creciente repugnancia de los hombres hacia cualquier trabajo de cadencia monótona, o que deba realizarse con acciones no muy distintas repetidas durante mucho tiempo. La máquina ha acabado con la paciencia.

Una obra era para Degas resultado de una cantidad indefinida de estudios, y luego de una *serie de operaciones.* Creo que pensaba que nunca se puede decir de una obra que esté *acabada,* y que no concebía que un artista pudiese ver uno de sus cuadros después de algún tiempo sin sentir la necesidad de retomarlo y poner otra vez manos a la obra. A veces ocurría que se apoderaba de telas colgadas hacía tiempo en las paredes de sus amigos y se las llevaba a su antro, de donde raramente volvían.

Habría mucho que filosofar sobre estas cuestiones. En particular, son dos los problemas que se plantean en este punto ¿Qué representa su obra para un artista? ¿Pasión? ¿Diversión? ¿Medio o fin? En unos, domina su vida; en otros, se confunde con ella. Según su natural, unos pasan fácilmente de una obra a otra, rasgan o venden y empiezan con otra cosa totalmente distinta; otros, por el contrario, se enzarzan, se encarnizan, corrigen y se encadenan: no pueden dejar la partida, salir del corro de sus ganancias y sus pérdidas: son jugadores que doblan la apuesta de tiempo y voluntad.

El otro problema nace del primero ¿Qué piensa (o pensaba) de sí mismo un artista?

¿Qué idea tenían de lo que para nosotros es su *maestría* un Velázquez, un Poussin, uno de los Doce Dioses del Olimpo de las Musas? Mi problema es insoluble. De habérselo planteado a ellos mismos y haber respondido, podríamos dudar de la respuesta, aun de la más sincera, puesto que la cuestión va más lejos o por delan-

te de cualquier *sinceridad.* La idea que alguien se haga de sí mismo, que desempeña un papel esencial en una carrera fundada por entero en las fuerzas con que uno se sienta, no se desarrolla ni se expresa claramente en la conciencia. Aparte de que es tan variable como esas fuerzas, que por tan poca cosa se exaltan, se extenúan o renacen.

Insoluble como es, el problema me parece real, y útil plantearlo.

Política de Degas

Degas tenía sus ideas políticas. Eran simples, perentorias, esencialmente parisinas. Encontraba a Rochefort de una *sensatez* milagrosa. Cuando vino Drumont, se hacía leer todas las mañanas el artículo. Se enfureció cuando el asunto Dreyfus. Se comía las uñas. Al menor indicio, adivinaba, estallaba, rompía tajantemente: «Hasta nunca, caballero...» y daba la espalda para siempre al adversario. *Cortó* así con amigos muy antiguos y muy cercanos, sin demora ni apelación.

La política *estilo Degas* era necesariamente noble, violenta, imposible como él.

En otros tiempos había conocido a Clemenceau en los pasillos de la Ópera, donde uno de los habituales era ese personaje curiosamente egoísta, jacobino absoluto, aristócrata de los más despreciativos, burlador universal, sin amigos, salvo Monet, pero con leales, duro, amante de infundir temor, capaz de amar a un pueblo, de curtirlo hasta sanarlo, hombre de placer, de orgullo y de riesgo. Adoraba Francia y despreciaba a los franceses...

Eran los tiempos en que pesaban sobre el Parlamento, los ministros o la prensa sospechas indefinidamente renovadas de corrupción, colusión, venalidad o complacencias ilícitas. Los nombres pasaban de boca en boca, y de bolsillo en bolsillo las listas. Ya cualquier cosa pasaba a ser posible, era creída, quedaba imborrable en los espíritus. Cuanto más escéptico se era, más crédulo a los peores rumores. Escritores y artistas, que veían esos desórdenes desde bastante lejos, los aprovechaban cada quien según

su natural, hacían *frases* terribles, daban forma a su asco y destilaban sentimientos populares, esencia de anarquía pura o autocratismo perfecto.

Degas, el hombre más desdeñoso del mundo para con las votaciones, el más ignorante de los asuntos públicos, el más insensible a los encantos del lucro, juzgaba del poder como si las verdaderas condiciones del poder hubiesen permitido alguna vez ejercerlo con toda pureza, con grandeza de estilo.

Como a tantos otros, le engañaban la historia y los historiadores que presentan la política como un arte y una ciencia, cosa que no se puede pretender más que en un libro, mediante artificios de perspectiva, divisiones arbitrarias y cantidad de convenciones de las que unas recuerdan al teatro y otras al ajedrez. Verdad es que esa ilusión actúa a su vez sobre la realidad y produce en ella efectos sensibles, por lo general desastrosos.

Degas podía pues imaginar un hombre de estado ideal, apasionadamente puro, y que para llevar a cabo su obra guardara ante gentes y circunstancias la misma libertad celosa y el mismo rigor de *principios* que guardaba él en su arte.

Una tarde que estaba sentado junto a Clemenceau en el mismo banco, en el salón del Ballet, le abordó... me contó esa conversación, o más bien monólogo, quince años después.

Él desplegó su concepción elevada y pueril. Que si estuviera en el poder la grandeza de su cargo se antepondría a cualquier otra cosa ante sus ojos, que llevaría una vida ascética, y mantendría el más modesto de los alojamientos, que volvería cada tarde del ministerio a su quinto piso, etc...

«Y Clemenceau, le dije, ¿qué contestó?

–Me asestó una mirada... ¡de un desprecio!...»

Otra vez, al encontrarse también con Clemenceau en la Ópera, le dijo que ese mismo día había estado en la Cámara: «Durante toda la sesión no podía quitarle ojo a la puertecilla del lateral. Todo el rato me figuraba que iba a aparecer por allí el campesino del Danubio...

–Mire usted, señor Degas, replicó Clemenceau, no le habríamos dejado hablar...»

MÍMICA

En Degas había una curiosa sensibilidad para la mímica. Por otra parte sus bailarinas y costureras están captadas en actitudes profesionales significativas, lo que le ha permitido renovar la visión de los cuerpos y analizar cantidad de posturas de las que los pintores no se habían ocupado antes. Desechó las bellezas blandamente recostadas, las deliciosas Venus y odaliscas; nunca intentó llevar a un lecho a alguna obscena y soberana Olimpia, brutal como un hecho. Dorada, blanca o carmín, la carne no pareció incitarle nunca a pintarla. Pero sí se empeñó en reconstruir el animal femenino especializado, esclavo de la danza, o del almidón, o de la acera; y esos cuerpos más o menos deformados, en los que hay que captar estados muy inestables de su estructura articulada (como atarse una zapatilla, o apretar con los dos puños la plancha contra el tejido), hacen pensar que todo el sistema mecánico de un ser vivo puede *hacer muecas* como un rostro.

Si yo hiciera crítica de arte creo que aventuraría aquí una hipótesis de raíz triple. Intentaría explicar esa *manera mímica de ver* en Degas por la coexistencia de tres condiciones. Primero está esa sangre napolitana de la que ya he hablado: la mímica es algo de Nápoles, donde no hay palabra sin gesto, cuento sin imitación, ni persona sin multitud de personajes siempre posibles y a punto.

A continuación señalaría que el problema de Degas, es decir el partido que debió tomar a la edad en que un artista se decide frente a las tendencias del momento, las escuelas y los estilos rivales, lo resolvió adoptando las fórmulas simplificadoras del «realismo». Abandonó a Semíramis y las fabricaciones de género para dedicarse a mirar lo que se ve.

Pero tenía demasiada cultura y talento para decidirse a no ser más que un observador sin elección, un ejecutante puramente revolucionario que pretende abolir todo cuanto fue y reemplazarlo por él mismo. Degas aplicó a sus estudios de lo real ese cuidado que hace de alguien un «clásico». He ahí la tercera de mis condiciones.

Un deseo apasionado de alcanzar la línea única que determina una figura, pero una figura encontrada en la vida, en la calle, en la Ópera, en la modista e incluso en algún otro lugar; y sorpren-

dida además en su rasgo más especial, en ese preciso instante, nunca sin acción, expresiva siempre: he aquí lo que me resume, mejor o peor, a Degas. Intentó, y se atrevió a intentarlo, combinar lo instantáneo con la labor infinita del taller, encerrar la impresión en el estudio trabajado a fondo, y lo inmediato en la duración de una voluntad meditada.

En cuanto a la sensibilidad mímica de la que hablaba trataré de dar un ejemplo.

A Degas, cada vez más solitario y taciturno y sin saber qué hacer con sus tardes, se le había ocurrido pasárselas durante el buen tiempo en las *imperiales* de tranvías y omnibuses. Montaba; se dejaba llevar hasta el final de trayecto, y desde esa terminal de nuevo hasta lo más cerca posible de su casa. Un día me contó la observación que había hecho la víspera en su imperial. Es una de esas observaciones que retratan sobre todo al observador. Decía pues Degas que, como viniera a sentarse no lejos de él una mujer, notó el cuidado que ponía en estar bien sentada y arreglada. Se pasó las manos por la falda, la estiró, se colocó bien y se remetió más atrás para pegarse mejor a la curva del asiento; se estiró los guantes que se ciñeran a las manos, los abotonó con cuidado, se paso la lengua por los labios y los mordisqueó un poco, rebulló en su ropa para sentirse a gusto y fresca en la tela tibia. Por fin, se echó el velo del sombero tras pellizcarse ligeramente la punta de la nariz, con dedos ágiles se colocó bien un bucle, y no sin verificar antes el contenido del bolso de un vistazo, pareció concluir esa serie de operaciones adoptando el gesto de alguien que ha terminado su obra o que, hecho ya todo lo humanamente posible antes de acometer su empresa, tiene el espíritu en paz y se remite a Dios.

El tranvía traquetreaba y seguía. La dama, definitivamente instalada, permaneció sus buenos cincuenta segundos en esa perfección de su entero ser. Pero al cabo de ese tiempo que debió de parecerle eterno, Degas (que adornaba de maravilla lo que yo estoy describiendo a duras penas) la ve otra vez insatisfecha: se endereza, remueve su cuello en el de su blusa, frunce un poco la nariz, ensaya una mueca; luego, vuelta a rectificar actitud y arreglo, la falda, los guantes, la nariz, el velo... Todo un trabajo personal seguido de un nuevo estado de equilibrio aparentemente estable, pero que no dura más que un momento.

Degas por su parte volvía a empezar con su pantomima. Estaba encantado. En su contento se mezclaba cierta misoginia. Acabo de hablar de animal femenino: temo haber hablado bien ¿No ha escrito de él Huysmans que le horrorizaba pintar bailarinas? Huysman exageraba; pero aparte de unas cuantas personas muy contadas, a las que encontraba toda la gracia y el talento que un refinado como él podía desear, Degas sin duda juzgaba el sexo por sus modelos ordinarios, captados en las actitudes que antes mencionaba. No ponía de su parte ni la menor amabilidad para embellecerlos.

No sé cuál haya sido su historia sentimental: nuestros juicios sobre las damas se suelen resentir de nuestras experiencias.

Hay que ser una especie de sabio para no emprenderla consigo mismo cuando los asuntos de ese género no nos dejan más que disgustos, amargura, y a veces algo peor. Pero el carácter de Degas me hace pensar que su vida pasada no tenía mucha parte en su manera de reducir a la mujer a lo que hacía de ella en sus obras. Su negra mirada no veía nada de color de rosa.

DISGRESIÓN

No sé de arte alguno que pueda comprometer más *inteligencia* que el dibujo. Ya sea que intente extraer de ese complejo que es la mirada el hallazgo de un *trazo,* resumir una estructura, no ceder a la mano, y *leer* y *pronunciar* una forma en sí misma antes de *escribirla;* o bien que la invención domine sobre lo momentáneo, que la idea se haga obedecer, se precise y enriquezca con aquello en que se convierte al pasar al papel, ante la vista, en cualquier caso todos los dones del espíritu hallan empleo en ese trabajo en que también se manifiestan con fuerza no menor todos los rasgos de carácter de la persona, cuando los tiene.

¿Quién no aprecia el intelecto y la voluntad de Leonardo o de Rembrandt tras un examen de sus dibujos? ¿Quién no ve que al uno se le ha de colocar entre los mayores filósofos, y al otro entre los moralistas y místicos más *íntimos?*

Sostengo que si tradiciones o rutinas escolares no nos impidieran ver *lo que es,* y en lugar de agrupar los tipos de espíritu por

sus modos de expresión lo hicieran atendiendo a lo que cada uno tiene que decir, entonces una *Historia Única de las Cosas del Espíritu* sustituiría a las historias de la Filosofía, el Arte, la Literatura y las Ciencias.

En tal historia analógica, Degas se colocaría bastante bien entre Beyle y Merimée. No le faltan ni gusto por la música italiana, ni horror a las especulaciones de tipo alemán, ni un corazón partido entre la diversidad *romántica* y la simplicidad clásica, ni juicios claros, radicales y aniquiladores ni tampoco manías para figurar junto a Stendahl. Su dibujo traza los cuerpos con tanto amor y dureza como Stendahl los caracteres y móviles de las gentes. Ambos admiraban a Rafael, y el *bello ideal*[4] conservaba en ambos su papel de patrón absoluto de valor.

OTRA DISGRESIÓN

Sobre el arte moderno se cierne una sospecha de ignorancia o impotencia que seguramente avive más que disipe con las más extrañas *experimentaciones*.

La invención ha desaparecido. La composición se ha reducido al arreglo.

Es más simple disponer felizmente un escaparate de sedería o un ramo de flores que organizar una escena con personajes en la que una *armonía* en absoluto inferior debe coincidir además con formas impuestas y con la expresión. Tal *fiesta de los ojos* es también una *batalla*...

Ahora ya casi nada se hace sin modelo. Casi todo se hace sin estudios; ¡o más bien casi todo son meros estudios, pero encima inutilizables! Un buen estudio ha de llevarse más lejos que ningún cuadro y quedar en la penumbra del taller. Nunca a la venta, nunca en el museo.

¿Cómo se ha llegado a este extremo de relajación?

[4] [«El *gusto grande* de los italianos, el *beau ideal* de los franceses y el *great style*, el *genius* y el *taste* de los ingleses son denominaciones de una misma cosa» (Reynolds, Discursos III y IV (1770-1771), cit. en *Diccionario del Arte*, Alianza Univ., Madrid 1992).]

Primero, porque la idea de *jerarquía* de obras y de géneros se ha agotado. Si dos ciruelas en un plato *valen* lo que un Descendimiento o una Batalla de Arbelles, y pueden llegar a valer *infinitamente* más; si un croquis de X vale *infinitamente* más que una tela inmensa de Y, es decir: si el resultado se impone sobre el problema, esos juicios, aunque justos e inevitables, van mermando sin embargo poco a poco el *peso* de otros elementos de apreciación que no son puramente *subjetivos.* (En el fondo el «academicismo» es sólo la conservación más o menos consciente de *criterios* más o menos ilusorios para un juicio *objetivo:* la anatomía, la perspectiva, el parecido, la visión más común de los colores, etc.).

Consecuencia: crecimiento del número de malos pintores, pues la depreciación de mis famosos criterios *objetivos* tiene como primer efecto suprimir todas las *dificultades* del arte (al menos las convencionales). Ya nadie se *entretiene* en estudiar cuidadosamente, y con cavilaciones que pueden llevar bien lejos (como a Leonardo), una tela tirada en una silla, o una hoja, o una mano... ni en beber en ese cara a cara con el objeto, sin prisa ni utilidad cercana, cierta sabiduría de sí mismo, de la maniobra combinada de su intelecto, su deseo, su vista y su mano en torno a *una cosa dada...* y sin público (Este último extremo es capital: no hay que tratar de asombrar sino a uno mismo).

Otra consecuencia:

La literatura se ha vuelto ama y señora todopoderosa, creadora o destructora de reputaciones. *El valor o la estimación que se conceda a una obra pictórica en un momento dado depende del talento del escritor que la ensalce o la hunda.* No hay cosa amorfa, memez de colorines o anamorfosis arbitraria que no pueda imponerse a la atención y aun a la admiración por vía descriptiva o explicativa, y fundándose además en el hecho (veinte veces comprobado en el siglo XIX) de que hay vuelcos de opinión que colocan entre las obras maestras a la que fué incomprendida y ridiculizada en un primer momento, y multiplican por mil su valor de venta inicial.

Así la infortunada Pintura se ha visto presa de los potentes y expeditivos métodos de la Política y la Bolsa.

Hemos contraído la curiosa costumbre de juzgar mediocre a todo artista que no empiece por resultar chocante y recibir suficientes burlas o injurias. Quien no nos ofenda o nos haga enco-

gernos de hombros es imperceptible. De lo que concluye cualquiera que al público hay que chocarle, y a eso se dedica. Un buen estudio del arte moderno debería poner en evidencia las soluciones encontradas cada cinco años a ese *problema del choque* desde hace dos o tres cuartos de siglo...

Veo en todo esto el peligro de la facilidad, y encuentro la idea de arte cada vez menos unida a la de un desarrollo lo más completo posible de una persona, y así, de otros.

Degas y el soneto

A fines del XIX el *soneto*, poco estimado y mal ejecutado por los románticos, se puso otra vez de moda. Se hicieron muchos admirables y multitud de inútiles. De entrada fue preciso volver al rigor de las reglas, algo de lo que se encargaron los parnasianos. Luego, Verlaine, Mallarmé y algunos otros introdujeron en esa figura antigua y estricta efectos de una gracia o una condensación inauditas.

Nada en literatura es más apropiado que el soneto para oponer la voluntad a la veleidad, para hacer sentir la diferencia entre intención e impulsos y la obra acabada; y sobre todo, para forzar al espíritu a considerar *fondo* y *forma* como condiciones parejas. Me explico: el soneto nos enseña a descubrir que una forma es fecunda en *ideas*, paradoja aparente y principio profundo del que ha sacado parte de su prodigiosa potencia el análisis matemático.

Grandes poetas han desdeñado o despreciado el soneto, lo que no quita de su valor ni de sus méritos. Para responder a tales desdenes o burlas de diversos líricos enemigos de trabas basta recordar que Miguel Ángel y Shakespeare, espíritus en absoluto estrechos, rimaron en toda regla los cuartetos y tercetos que componen esta forma canónica.

Miguel Ángel, que escribió

> El artista mejor no tiene idea
> que no pueda encerrar un mármol sólo[5].

[5] [«Non ha l'ottimo artista alcun concetto/Ch'un marmo solo in se non circonscriva»; la cita se repite más adelante, «En torno a Corot».]

hubiera podido prescribir en iguales términos las relaciones del soneto con un poeta cumplido.

¿Pero a qué viene aquí el soneto?

Resulta que Degas ha dejado una veintena, y muy notables. No sé cómo se le pasó por la cabeza esa fantasía ¿Le tentaron los éxitos de Heredia, y acaso lo que oía decir del tiempo y el trabajo desmedidos que exige un buen soneto? Sólo apreciaba lo que cuesta; el trabajo de por sí ya le excitaba. Si el del poeta consiste en buscar por aproximaciones sucesivas un texto que satisfaga condiciones muy precisas, debió de parecerle comparable al trabajo del dibujante como él lo concebía. Aunque quizás hiciera sus primeros versos por chanza o como parodia.

Por otro lado, había en él un hombre de letras que se ponía suficientemente de manifiesto en las *frases* que hacía y en las citas de Racine o Saint-Simon que se le venían a los labios a menudo.

Metido en los sonetos, consultaba a Heredia o a Mallarmé, y sometía a su parecer dificultades, escrúpulos, y conflictos del poema con el poeta.

Me contó que un día, cenando en casa de Berthe Morisot con Mallarmé, estuvo contándole sus quejas por lo sumamente mal que lo pasaba con la composición poética: «¡Vaya oficio!, clamaba ¡todo el día perdido con un santo soneto sin avanzar un paso... Y mira que no son ideas lo que me falta... De eso estoy lleno... Tengo demasiadas...»

Y Mallarmé, con su dulce profundidad: «Pero Degas, los versos no se hacen con ideas... *es con palabras*».

Ese era el único *secreto.* Y no hay que creer que pueda captarse su substancia sin meditar un tanto.

Degas diciendo del dibujo que era *la manera de ver la forma,* y Mallarmé enseñando que *los versos están hechos de palabras,* resumían cada cual en su arte lo que no se puede entender del todo y con provecho salvo «si ya se ha encontrado».

La mayor parte de los sonetos de Degas se refieren a los objetos favoritos de su carbón o su pincel: bailarinas, purasangres, impresiones de la Ópera o del hipódromo. Esa sola circunstancia bastaría para darles particular interés, visto que los poetas profesionales apenas se han preocupado de explotar la pista ni el escenario, si los poemas no fuesen además excelentes y originales.

La combinación de cierta *torpeza* con un sentimiento muy nítido de los recursos del lenguaje trabajado (¿y qué otra cosa cabía esperar de un artista de esa especie refinada?) le da su gracia a esas pequeñas piezas, densas, llenas de rasgos inesperados, donde se encuentra humor, sátira o versos deliciosos, todo en una mezcla rara y pintoresca que combina a Racine con exageraciones, giros parnasianos adaptados a alguna viveza irregular, y a veces el mejor Boileau...

No tengo duda alguna de que este aficionado, que en su obra ha sabido pintar y así presentir el misterio mismo o la esencia de nuestro arte a través de las resistencias e insubordinaciones del *oficio,* hubiese llegado a ser, de haberse entregado a ello por entero, un poeta de los más notables, del tipo 1860-1890.

Los obstáculos son los signos ambiguos ante los cuales unos desesperan, y otros comprenden que allí hay algo que comprender.

Y los hay que ni los ven...

Degas, loco del dibujo

Degas, loco del dibujo, ansioso personaje de la tragicomedia del Arte Moderno enfrentado consigo mismo; por una parte, consumido por una aguda preocupación por la *verdad,* y ávido de cuantas novedades más o menos afortunadas se introdujeran en la visión de las cosas o en los procedimientos de la pintura; y por otra, poseído por un genio rigurosamente clásico, cuyas exigencias de elegancia, simplicidad y estilo se pasó la vida analizando, Degas ofrecía a mi ver todos los rasgos del artista puro, increíblemente ignorante de todo lo que hay en la vida que no puede ni figurar en una obra ni servirle directamente; y por eso mismo, a menudo pueril a fuerza de ingenuidad, pero siempre hasta el fondo...

El trabajo, el Dibujo, se había vuelto en él una pasión, una disciplina, objeto de una mística y una ética que se bastaban solas, preocupación soberana que anulaba cualquier otro asunto, ocasión de problemas perpetuos y precisos que le libraba de cualquier otra curiosidad. Era y quería ser especialista, en un género que puede elevarse a una especie de universalidad.

Con *setenta años* le dice a Ernest Rouart:

–Hay que tener un alto concepto, pero no de lo que se ha hecho, *sino de lo que se podrá hacer un día;* sin eso no vale la pena trabajar.

A los setenta años...

He ahí el verdadero orgullo, antídoto de cualquier vanidad. Así como al jugador le persiguen combinaciones y partidas, y le ronda en la noche el espectro del tablero o del tapete sobre el que se descubren las cartas, y le obsesionan imágenes, tácticas y soluciones más vívidas que reales, así le ocurre al artista que lo es hasta la médula.

Un hombre al que no le posea una *presencia* de esta intensidad es un hombre deshabitado: tierra baldía.

Sin duda el amor y la ambición, como el afán de lucro, ocupan poderosamente una vida. Pero la existencia de una meta positiva, y la certeza que eso conlleva de estar cerca o lejos, de haber alcanzado o no, hace de ellas pasiones *finitas.* Por el contrario, el deseo de crear una obra en que se hagan patentes más poder y perfección de los que hallamos en nosotros mismos nos aleja indefinidamente ese objeto que escapa y se opone a cada uno de nuestros instantes. Cada uno de nuestros progresos lo embellece y lo aleja.

La idea de dominar por completo la práctica de un arte, y ganar la libertad de usar sus medios con igual seguridad y ligereza que nuestros sentidos y miembros en su uso ordinario, es de aquéllas que arrancan a algunos hombres constancia, derroches, ejercicios y tormentos infinitos.

Un gran geómetra me decía que habría que vivir dos vidas: una para adquirir el dominio del instrumental matemático, la otra para servirse de él.

Flaubert, Mallarmé, en géneros y de modos bien distintos, son ejemplos literarios de una vida consagrada plenamente a la total exigencia imaginaria que concedían al arte de la pluma.

Qué más admirable que la virtud y la pasión de Baucher, un loco de la equitación y la doma hasta el minuto de su muerte, más bella que la de Sócrates, cuando gasta su último aliento en darle un consejo a su discípulo favorito. «El bridón es tan hermoso...», le dice. Y cogiéndole la mano, se la coloca como es debido, según él: «Soy feliz, dice, de poder darle esto aún antes de morir».

A veces esas grandes pasiones del espíritu empujan al alma a desdeñar las obras exteriores, que se descuidan en provecho de la acumulación de poderes para producirlas. Tal avaricia es paradoja; pero se explica por ciertas profundidades del deseo, o por amor a resultados de los que se es celoso y se teme que el vulgo se burle o abuse...

Una de las escenas más bellas a imaginar en la Comedia del Espíritu es ese *mutis* que le haría Miguel Ángel a Leonardo, reprochándole violentamente que se perdiera en investigaciones y curiosidades infinitas en lugar de crear y multiplicar las obras, *pruebas de su valor.* El Hombre de la Cena le hubiese podido responder cosas profundas y extrañas al Hombre del Juicio... No tenían en modo alguno la misma idea del arte. Acaso Leonardo viera en las obras un *medio,* o más bien una manera de especular con actos: especie de filosofía necesariamente superior a la que se limita a formar combinaciones de términos no definidos y sin confirmaciones positivas.

Pero qué duda cabe de que esta escena es inventada, cosa que por lo demás no afecta en nada a su interés ni por ende a su *existencia.* No sé qué cosa sea la *verdad histórica:* lo que ya no es, es falso.

DONDE SE CONTINÚA DE LO PRECEDENTE

Puede que el Dibujo sea la tentación que más obsesione al espíritu... aun más, ¿es de espíritu de lo que hay que hablar aquí?

Las cosas nos contemplan. El mundo visible es un excitante perpetuo: todo despierta o alimenta el instinto de apropiarse la figura o el modelado de la cosa que *la mirada construye.*

O bien es el deseo de dar forma más ajustada a la imagen esbozada en el espíritu el que hace agarrar el lápiz, y héte aquí entablada una extraña partida, furiosa a veces, en la que ese deseo, el azar, los recuerdos, la ciencia y las aptitudes desiguales que se tienen en la mano, y la idea y el instrumento se alían y hacen tratos, de los que trazos, sombras, formas, apariencias de seres y lugares, la obra en fin, son efectos más o menos afortunados, más o menos previstos...

Ocurre a veces que ese dibujo de fantasía embriaga al ejecutante, se torna acción provocada que se devora a sí misma, que se alimenta, se acelera, se exaspera sola, movimiento de fuga que se precipita hacia su goce, hacia la posesión de lo que se quiere *ver*.

Todo lo arbitrario del espíritu, como todo el vacío del espacio a cubrir son atacados, invadidos, ocupados por una necesidad más y más precisa y exigente.

Es maravilla lo poco que *el alma del espíritu* precisa para dar de sí cuanto espera y comprometer todas las fuerzas de sus reservas *en ser ella misma*, aquello que siente que no es en tanto no es muy distinta de su estado más ordinario. No quiere reducirse a ser lo que es más a menudo.

Unas gotas de tinta y una hoja de papel, materia que permita la adición y coordinación de actos y de instantes, bastan...

Moralidad

En todo género de asuntos el hombre verdaderamente *fuerte* es el que mejor siente que nada está dado, que todo hay que construirlo, y adquirirlo; y tiembla cuando no nota obstáculo, y lo crea...

En ése la forma es una decisión motivada...

Pecado de envidia

Degas era de *palabras* muy duras, e imponía la injusticia con la justeza.

Una noche en que él brillaba con todos sus crueles esplendores me sentí abrasado de envidia.

(Sin embargo él me llamaba *ángel*, a veces. Nunca he sabido en qué sentido.)

No me pude privar de decirle:

«Vosotros los pintores os pasais el día en vuestro caballete; pero buena parte de vuestro tiempo se distribuye entre el ojo y la mano y os deja libre el espíritu, fuera de ese *corto-circuito*. Mezclais vuestras paletas y vuestros disolventes, os cocinais vues-

tros colores, cubrís, rascais... ¡Pero claro, durante ese recreo intelectual la Malicia no descansa! Escoge, encaja, azuza pensando en la velada de la noche. Llega el crepúsculo; la paleta está rascada... ¡Ojo a los dardos sin piedad empapados en hiel pura por un pintor que sabe que hoy cena fuera...!

En la mesa el escritor deslumbrado os escucha mudo. Todo su espíritu se ha quedado en el papel. Sólo le restan sus restos...»

Algunos «dichos» y diversas pullas

Un día que estaba en las carreras al lado de Detaille, éste le cogió prestados sus anteojos. Al volverse Detaille para devolvérselos le dice Degas: «Se diría un Meissonier, ¿no?». Respingo del otro, que no respondió nada, naturalmente.

También decía de Meissonier, que era tan pequeño como su pintura y por entonces gozaba de gran popularidad: «¡Es el gigante de los enanos!»

Estaba un día en el café con unos cuantos *pompiers* que conocía más o menos, pues tenía relaciones en todos los círculos, y uno le dice:

«¡Pero vamos a ver! ¿De verdad le parece que Corot dibuja bien un árbol?

–Le va a extrañar, dice Degas, pero aún dibuja mucho mejor una figura.

–Déjelo, dice un tercero, le va a salir con una de sus locuras.»

Por volver a sus ideas generales sobre pintura, decía siempre que el Arte es una convención, que la palabra arte conlleva la noción de artificio.

Para expresar por el contrario la idea de que el arte, por abstracto que fuese, tenía necesidad de volver de tiempo en tiempo a las impresiones directas recibidas de la naturaleza, arreglaba a su manera la fábula de Anteo:

Vencido ya el gigante, en lugar de ahogarle del todo Hércules aflojaba su presa diciéndole «¡revive, Anteo!», y le dejaba tomar otra vez contacto con el suelo.

Decía también: «La pintura no es muy difícil cuando no se sabe... Pero cuando se sabe...¡ah, entonces!...¡entonces es otra cosa!».

Le gustaba mucho citar las palabras de Ingres sobre la pintura y el dibujo; su concisión le agradaba mucho, y las contraponía a las frases a menudo un tanto recargadas y con pretensiones literarias que hacía Delacroix a propósito de Artes, Estética, Filosofía, etc...

Severo consigo mismo, refería complacido lo que un crítico había dicho de él en la reseña de una exposición: «Incertidumbre constante en las proporciones».

Nada pintaba mejor, aseguraba, su estado de espíritu mientras estaba trabajando y sufriendo en una obra.

Volviendo aún al dibujo, que era su preocupación constante:

«No hay que confundir el dibujo con el ajuste[6] de la composición, cosas totalmente diferentes». Según él, el gran mérito de Ingres era haber reaccionado con el arabesco de la forma contra el dibujo exclusivamente de proporciones que practicaba por entonces la escuela de David.

¡Tras una representación de Fausto!... El camerino del comicastro (Faure), lleno de admiradores extasiados con su talento: «¡Admirable, sublime, incomparable, etc...

–¡Y tan simple!...», suelta una voz al fondo del cuarto. Era Degas.

Faure, volviéndose furioso: «¡Muchacho, ésta me la pagas!»

Y de hecho se la hizo pagar con mil incordios, mandándole al alguacil para embargarle por cuadros que no había entregado a tiempo, etc...

Contaba de una manera muy divertida y vivaz recuerdos de su primera juventud, por ejemplo esta escena entre sus padres durante el desayuno.

Su madre, enfadada por ciertas palabras de su padre, se pone a tabalear nerviosa en el borde de la mesa diciendo «¡Auguste! ¡Auguste!»

El padre sigue sin rechistar, y al acabar la comida enfila la puerta, se echa un abrigo por los hombros, y se desliza sin ruido por la escalera.

[6] [Véase más abajo, p. 72, «El dibujo no es la forma...»]

Contaba también un paseo que dio en Touraine con su perro (todavía no les había cogido horror a esos animales). Hacía mucho calor, el perro sofocado empezó con estertores. Degas pregunta como loco por un veterinario y le lleva a ver al pobre animal. El hombre moja simplemente su pañuelo en el arroyo y rocía de agua el morro del perro, que vuelve en sí. Degas le da las gracias y pregunta qué le debe. El veterinario responde: «Caballero, ¿qué pensaría usted de mí si por coger un poco de agua en un pañuelo y frotarle el hocico a su perro yo le *pidiera* a usted algún dinero?».

Degas repetía esa frase con entusiasmo, poniéndola como ejemplo notable del elegante hablar de la Turena.

Cuando Degas fue a Nueva Orleans tras la guerra del 70 se encontraba un poco descolocado en esa América en la que sin embargo debía reencontrar a una parte de su familia.

Contaba que, tras la primera noche que pasó en esa ciudad al llegar del Norte (de Nueva York), le despertaron por la mañana unos albañiles que trabajaban en una casa cercana: ¡Ohé! ¡Auguste! «¡Aquello era Francia!», decía Degas, y ese grito inopinado, oído tan lejos de su país, le había emocionado profundamente.

Era muy patriota, hasta chovinista; Halévy se lo reprochaba bastante, sobre todo durante el caso Dreyfus.

Cuando hablaba de la batalla de Taillebourg, que admiraba mucho, decía entre otras cosas:

«¡El azul del manto de san Luis, eso es Francia!»

Leon Brunschvicg me ha contado que siendo un joven estudiante de filosofía se encontró a Degas en casa de Ludovic Halévy, en la calle de Douai, y se lo presentaron.

Al enterarse de que se las había con un metafísico, Degas se lo llevó aparte junto al alféizar de una ventana y le dijo vivamente: «Vamos a ver, joven, SPINOZA, ¿me lo puede explicar en cinco minutos?».

Me parece que esta pasmosa pregunta da qué pensar. Quizá no fuera del todo antifilosófico ni carente de consecuencias interesantes dividir todos los conocimientos en dos clases, los que cabe explicar en cinco minutos, y los otros...

Brunschvicg no me ha dicho qué le contestó a Degas junto al fatídico alféizar; pero yo en su lugar le habría pedido a Degas que me explicara en cinco minutos la PINTURA.

A propósito de carreras he aquí una historia que le gustaba contar:

Había cogido el tren para ir a un hipódromo de barrio donde contaba con dibujar patas de caballos. En su compartimento había varios individuos de trazas un poco turbias que se pusieron a jugar al escamoteo, y como es natural enseguida le invitaron a entrar en el juego. Degas rehúso diciendo que no era muy jugador ¿Y qué viene a hacer a las carreras si no juega?, replicaron con aire amenazador. Degas, no muy satisfecho con el giro que tomaba la conversación, les dijo dándoselas de audaz y con una sonrisa llena de inquietantes malentendidos: «¡No saben ustedes lo que se asombrarían como les dijera lo que vengo a hacer aquí!» Los otros, que le creyeron de la policía, no volvieron a rechistar y en la primera estación salieron zumbando.

Otros dichos

De un artista que a su parecer conciliaba perfectamente su austeridad (estética) con las condiciones políticas y mundanas del *éxito*, decía Degas:

«Es otro de esos eremitas que se saben el horario de trenes.»

Y de otro que allá por el 85 le hacía aceptar y degustar al público de los Salones un modernismo bien temperado de segunda o tercera mano:

«Vuela con nuestras propias alas.»

Degas charlaba gustosamente con las modelos.

En el universo de la pintura las modelos desempeñaban otro papel además de ofrecer sus formas al análisis de la mirada. Como los insectos de un jardín vuelan de flor en flor, fecundando y cruzando especies al azar, así algunas llevaban de taller en taller afirmaciones y juicios, y sembraban en los oídos de uno los bulos del otro.

Una de ellas le cuenta un día a Degas que Bouguereau, celoso por el banquete que se le iba a ofrecer a Puvis de Chavannes, se puso a gritar hecho una furia: «¿Pero es que Rafael tuvo banquete?...».

Degas hizo toda una parodia del suceso.

Degas tenía gran debilidad por Forain.

Forain decía «Señó Degá» como Degas decía «Señor Ingres». Ambos se cambiaban a veces su colección de *sarcasmos.*

Cuando Forain se contruyó un palacete hizo poner teléfono, cosa por entonces poco extendida. Y quiso utilizarlo antes de nada para asombrar a Degas. Le invita a cenar, y avisa a un compinche que durante la cena llama a Forain al aparato. Tras cruzar unas cuantas frases, Forain vuelve... Degas le dice: «¡Conque eso es el teléfono... le llama cualquiera, y usted va!».

Reflexión sobre el paisaje y bastantes otras cosas

El paisaje fue primero un fondo campestre ante el cual pasaba algo. Creo que los holandeses fueron los primeros en interesarse por el paisaje por sí mismo, o por las hermosas vacas que en él colocaban. Para los italianos y entre nosotros alcanza la importancia de un decorado. Poussin y Claude [Claudio de Lorena] lo ordenan y componen magníficamente. El sitio canta: es a la *naturaleza* como la ópera a lo ordinario de la vida. Se usa el árbol, el bosque, las aguas, los montes y los edificios con una libertad totalmente ornamental o teatral. Se hacen en todo caso *estudios* muy exactos y comparables a los de un siglo más tarde. Se llega al extremo de la fantasía. La carrera del paisaje imaginario acaba en los papeles pintados y las telas de Jouy. La *verdad* entra en acción. Aparecen grandes *paisajistas* que, al principio, aun se siguen preocupando por componer sus obras; escogen, eliminan, ajustan; pero luego, poco a poco, traban un cuerpo a cuerpo con *la naturaleza tal cual.* Cada vez trabajan menos en el taller y más en el campo. Luchan contra la solidez o aun la fluidez de las cosas; algunos se prendan de la luz, quieren atrapar la hora, el instante; substituir las formas finitas por una envoltura de reflejos, de elementos del espectro sutilmente dosificados. Otros, por el contrario, construyen lo que ven.

Así el interés del paisaje se ha ido desplazando progresivamente. De accesorio más o menos subordinado a una acción ha venido a ser lugar de maravillas, paradero de un ensueño, placer del ojo distraído... Luego, la impresión triunfa: *Materia* o *Luz* dominan.

Se observa entonces cómo invaden el campo de la pintura en pocos años las imágenes un mundo sin seres humanos. El mar, el bosque, los campos desiertos satisfacen a la mayoría de los ojos. De donde se siguen notables consecuencias. Al sernos mucho menos familiares árboles y terrenos que los animales, aumenta lo arbitrario en el arte y se hacen habituales las simplificaciones, incluso toscas. Nos ofenderíamos de ver representada una pierna o un brazo como se hace con alguna que otra rama. Distinguimos muy mal entre lo posible y lo imposible en cuestión de formas minerales o vegetales. De modo que el paisaje da grandes *facilidades.* Todo el mundo se pone a pintar.

Otro efecto: la figura humana, antaño objeto de un tratamiento escogido –a tal punto que desde Leonardo se había introducido la anatomía entre los conocimientos exigibles a un artista– ha quedado asimilada a un objeto cualquiera: el brillo y el grano de la piel hacen que se desdeñe la modulación de las formas; toda expresión desaparece de los rostros, toda intención está ausente. *Y el retrato periclita.*

Por último, *el desarrollo del paisaje parece coincidir con una disminución singularmente acusada de la parte intelectual del arte.*

El pintor ya no tiene que razonar gran cosa. No es que no se encuentre buen número de pintores que especulan sobre estética y técnica de su oficio: pero creo que bien pocos están por calcular *tal obra* determinada que quieren hacer. Nada les fuerza a ello, puesto que al cabo todo viene a parar al paisaje o la *naturaleza muerta;* que a su vez han quedado reducidos a diversión de *interés local.* Ya han pasado los tiempos en que un artista no creía perder el tiempo por dedicarse a meditar los movimientos o actitudes propios de las mujeres, los viejos o los niños, *escribiendo* sus anotaciones antes de fijarlas en su espíritu. No digo que esto sea imprescindible. Digo que el *gran arte* no prescinde de inutilidades de ese tipo, y que hay un *gran arte.* Puede que enseguida vuelva sobre ello.

Cuanto acabo de exponer referido al orden de la pintura encuentra una maravillosa similitud en el orden de las letras: la invasión de la literatura por la *descripción* fue paralela a la del *paisaje* en pintura, de igual sentido y con las mismas consecuencias.

En ambos casos el éxito se debió a la intervención de grandes artistas, y condujo de idéntico modo a cierta «capitis diminutio».

Una *descripción* se compone de frases cuyas posiciones, en general, se pueden *permutar:* puedo describir esta habitación mediante una serie de proposiciones cuyo orden es más o menos indiferente. La mirada vaga como quiere. Nada más natural, nada más *verdadero* que ese vagabundeo, pues... *la verdad es el azar...*

Pero si este margen de maniobra y la habituación a la facilidad que conlleva llegan a dominar en las obras, poco a poco disuaden a los escritores de usar sus facultades abstractas, tal como en el lector reducen a nada cualquier necesidad aun de la más mínima atención, para pasar a *seducirle* con meros *efectos instantáneos,* con la *retórica del choque.*

Esa moda de crear, en principio legítima y a la que tantas cosas bien hermosas se deben, lleva igual que el abuso del paisaje a la *disminución de la parte intelectual del arte.*

En este punto, más de uno exclamará que poco importa. Por mi parte creo bastante importante que la obra de arte sea el acto de un *hombre completo.*

Pero ¿cómo puede ser que antaño se le diera tanta importancia a lo que hoy se tiene con tal naturalidad por prescindible? Se le causaría no poco asombro a un aficionado o conocedor de tiempos de Julio II o de Luis XIV al hacerle saber que casi todo lo que consideraba esencial en la pintura está hoy no sólo descuidado, sino radicalmente ausente de las preocupaciones del pintor y de las exigencias del público. E incluso, cuanto más *refinado* ese público, más *avanzado,* lo que quiere decir más alejado de los antiguos ideales de que hablo. Pero de lo que uno se aleja así es del *hombre total.* El hombre completo se muere.

Arte moderno y gran arte

El arte moderno tiende a explotar casi exclusivamente la sensibilidad *sensorial* a expensas de la sensibilidad general o afectiva y de nuestras facultades de construcción, de adición de duraciones y de transformación en nuestro espíritu. Sabe de maravilla cómo excitar la atención, y usa cualquier medio para lograrlo: intensidad, contraste, enigma o sorpresa. Por la sutileza de sus medios o la audacia de su ejecución atrapa a veces presas precio-

sas: estados muy complejos o muy efímeros, valores *irracionales*, sensaciones en estado naciente, resonancias, *correspondencias*, presentimientos de una profundidad inestable... Pero pagamos esas ventajas.

Se trate de política, economía, maneras de vivir, diversiones o desplazamientos, observo que la modernidad tiene todas las trazas de una *intoxicación*. Necesitamos *aumentar la dosis* o *cambiar de tóxico*. Es la ley.

Cada vez más *avanzado*, más *intenso*, más *grande*, más *rápido* y en todo caso más *nuevo*: tales son sus exigencias, que corresponden necesariamente a algún encallecimiento de la sensibilidad. Para sentirnos vivir necesitamos una intensidad creciente de agentes físicos, y diversión perpetua... Todo el papel que desempeñaban en el arte de antaño las consideraciones de *duración* está poco menos que abolido. Creo que nadie hace hoy algo pensando en que pueda ser disfrutado de aquí a doscientos años. Cielo, infierno y posteridad han perdido mucho en la opinión pública. Además, tampoco tenemos tiempo que perder en previsiones ni enseñanzas...

....

Lo que llamo Gran Arte es simplemente arte que exige que en él se empleen *todas las facultades* de un hombre, y cuyas obras son tales que *todas las facultades* de otro se ven requeridas y deben interesarse para comprenderlas...

¿Qué más admirable que el paso de lo arbitrario a lo necesario, acto soberano del artista a quien impulsa una necesidad que puede ser tan fuerte y acuciante como hacer el amor? Nada más bello que la voluntad extrema, la sensibilidad extrema y la ciencia (la verdadera, la que hemos hecho o rehecho para nosotros mismos) cuando se conjuntan y logran por algún tiempo ese *intercambio* entre el fin y los medios, azar y elección, substancia y accidente, previsión y ocasión, materia y forma, potencia y resistencia, que semejante a la ardiente, extraña, estrecha lucha de los sexos compone todas las energías de la vida humana, excita unas con otras, y *crea*.

ESCORZO DE LA PINTURA[7]

Si una pintura conviene a una época, la siguiente ve en tal conveniencia convención.

El *tiempo* (ancho de espaldas en materia de explicaciones) hace que parezca convencional lo que parecía naturaleza y necesidad.

El *Demonio del cambio por el cambio* es el verdadero padre de muchas cosas...

Él nos va arrojando de lo *bello* a lo *verdadero,* de lo *verdadero* a lo *puro,* de lo *puro* a lo *absurdo,* y de lo *absurdo* a lo *anodino.*

Él canta de siglo en siglo su gran aria de *Invocación a la Naturaleza,* al menos una vez cada cien años. *Pero nunca es la misma Naturaleza.*

Algún efecto siempre logra. Pero luego, tan pronto ve congregada alguna multitud a su alrededor, héte aquí que se escabulle, se transforma, y viene a murmurar en el grupo. Susurra al oído de éste o de aquél que la Naturaleza también es convención. Empieza a oponer *impresionismo* a *realismo.* Sugiere que no hay *objetos,* que hay que prohibirse expresar otra cosa que las propiedades de la retina... todo se pone a vibrar.

Apenas reconstituida laboriosamente la luz en las telas, empieza a quejarse de que se come todas las formas, de que en ese mundo cromático ya no hay sino fantasmas, hojas que parpadean, charcos desconchados, sombras de edificios, y además, pocos seres vivos. Entonces, de no sé qué reserva, tan profunda como las antiguallas más antiguas que de ella salen, salen novedades, saca una *esfera,* un *cono* y un *cilindro;* y de postre un *cubo* que guardaba para dejar buen gusto.

Propone *construir* todo con esos sólidos, juguetes de niños geómetras. Y el universo del pintor se torna expresable en poliedros y cuerpos redondos. No hay senos, mejillas, muslos, caballos ni vacas que no puedan construirse con tan duros elementos. De lo que resultan desnudos terribles. El amor huye sin duda de esos bloques cuyos ángulos le espantan.

[7] [«Raccourci», referido a textos, tiene el sentido de resumen, y a imágenes, de «acortamiento» por efecto de la perspectiva, «escorzo».]

Con eso contaba este Demonio que, sarcástico, se vuelve hacia el Guía y el Albano: las Gracias y las Ninfas, las Madonas suaves, como en lechada de almendra, las Venus dulcemente palpables que se creía en el infinito parecen despuntar ya en el horizonte de lo posible de la pintura.

Romanticismo

Hay coexistencias maravillosas, comparables a acordes disonantes que enriquecen más aún sabrosas diferencias de timbre.

Degas *y* Renoir; Monet *y* Cézanne; igual que existían Verlaine *y* Mallarmé...

¡La riqueza de esa época de París!... ¡La cantidad de invenciones en pintura y poesía entre 1860 y 1890!... Hemos visto el final de ese bello concierto de hombres e ideas ¿Iré a decir lo que siento?

Este período de treinta años parecerá más afortunado e importante que el comprendido entre 1825 y 1855 por el famoso romanticismo.

Todos o casi todos los «Románticos» estaban envenenados de leyendas y de historia, que en el fondo les resultaban tan indiferentes como excitantes o seductoras por fuera. Los más grandes arrastran armaduras, gualdrapas, rosarios y narguiles, un carro de material inútil de teatro y carnaval y una colección de ídolos, de almas absurdas y puerilmente excesivas que se daban y se acaloraban como mejor podían.

Un verdadero romántico es ante todo actor. La simulación, la exageración (que es simulación por intensidad de la expresión), la facilidad en que caen siempre quienes no miran sino a producir sensaciones inmediatas, son los vicios de ese momento de las artes.

Es de notar que aquellos de los románticos cuya gloria no ha consumido el transcurrir de casi un siglo son los mismos en quienes la voluntad de trabajo, la pasión del *oficio* como tal, el deseo de adquirir un conocimiento de sus medios cada vez más sólido y sutil no fueron virtudes descuidadas y sacrificadas a los errores de su tiempo. Hugo o Delacroix lo testimonian. *Cuanto más avanzan más saben, y saben que saben.*

Los versos que Hugo hizo con setenta años se imponen sobre todos los que había hecho en el resto de su vida.

En otros, por el contrario, lo mejor es de sus primeros tiempos. Y es también a la primera.

El dibujo no es la forma...

A Degas le gustaba hablar de pintura y apenas soportaba que otros lo hicieran.

De quien no lo aguantaba de ninguna manera era de las gentes de letras. Para ellas guardaba en reserva un aforismo de Proudhon que no recuerdo sobre «la gente de letras»...

Como yo no escribía y él repetía demasiado a menudo el aforismo, no me sentía ofendido en absoluto. Al contrario, me divertía hacerle rabiar fácilmente.

Le decía: «Pero al final ¿qué es lo que entiende usted por *Dibujo?*».

Él respondía con su célebre axioma: «El Dibujo no es la forma, es la manera de ver la forma».

Aquí estallaba la tormenta.

Yo murmuraba: «No lo entiendo» con un tono que sugería bastante satisfactoriamente que la fórmula me parecía vana e insignificante.

Al momento se ponía a gritar. Yo oía cómo me aullaba que no entendía nada, que me metía en cosas que no me importaban...

Los dos teníamos *razón.* La fórmula significa lo que uno quiera, y también es verdad que yo no era quién para discutirla.

Me imaginaba perfectamente lo que quería decir. Degas contraponía lo que llamaba «poner en su sitio» [*mise en place*], es decir, el ajuste de una representación a los objetos, y lo que llamaba «dibujo», es decir la particular alteración que la manera de ver y ejecutar de un artista le hace sufrir a esa representación exacta, como la que resultaría, por ejemplo, del uso de la cámara clara.

Esa especie de *error personal* hace que el trabajo de representar las cosas mediante trazos y sombras pueda ser un *arte.*

La cámara clara que he usado para *definir ese ajuste* permitiría comenzar el trabajo por un punto cualquiera, sin mirar siquiera el

conjunto, ni buscar relaciones entre líneas y superficies; sin actuar sobre la cosa vista para transformarla en *vivida,* en acción de *alguien.*

Pues bien, hay dibujantes a quienes no hay que quitar sus méritos y que tienen la precisión, exactitud y veracidad de una cámara clara. También su frialdad, y cuanto más se acerquen a la perfección de su oficio menos cabrá discernir la obra de uno de ellos de la de otro. Todo lo contrario ocurre con los *artistas.* El valor del artista tiene que ver con ciertas *desigualdades* de sentido o tendencia constante que, con ocasión de una figura, escena o paisaje, revelan a la vez la capacidad para trasponer y reconstituir, las exigencias y propósitos y las facilidades *de alguien.* Nada de eso se encuentra en las cosas; y nunca se encuentra igual en dos individuos diferentes.

La «manera de ver» de la que hablaba Degas debe entenderse por tanto con holgura, e incluir las maneras *de ser, poder, saber, querer...*

Él repetía a menudo una expresión que había sacado de Zola, me parece, y Zola de Bacon, para definir el arte: *Homo additus naturae.* Ya no falta más que darle un sentido a cada uno de esos términos...

Recuerdos de Berthe Morisot en torno a Degas

He aquí unas cuantas frases de Degas, dichas en la mesa de Berthe Morisot y anotadas por ésta en sus cuadernos[8]:

Degas ha dicho que el estudio de la naturaleza era insignificante, al ser la pintura un arte de convención, y que valía infinitamente más aprender a dibujar de Holbein; que el mismo Édouard[9]*, aunque alardeara de copiar servilmente la naturaleza, era el pintor más rebuscado del mundo, que no da jamás una pincelada sin pensar en los maestros, y por ejemplo no pone uñas a las manos porque Frans Hals no las dibujaba.* [Me parece que aquí yerra Degas. Hals pone uñas, aun a Descartes.]

[8] Comunicación de la Sra. de Rouart.

[9] Manet.

(En la cena, con Mallarmé): ¡El Arte es lo falso! y explica cómo un artista no lo es más que a sus horas, por un esfuerzo de voluntad. Los objetos tienen el mismo aspecto para todos...

Degas dice: «El naranja da colorido, el verde neutraliza, el violeta ensombrece».

Degas le había aconsejado a Charpentier que hiciera para año nuevo una edición del «Bonheur des Dames» con muestras de tejidos y pasamanerías en el frente. Pero Charpentier no le ha entendido. Él, (Degas), profesa la más viva admiración hacia ese carácter tan humano *de las jóvenes dependientas de comercio. Según él, Zola no ha hecho* la Obra *más que para probar la gran superioridad del hombre de letras sobre el artista; el infortunado pintor muere de su tentativa de* desnudo *en la vida real.*

Un día que estaba en una esquina de la mesa en que Goncourt, Zola y Daudet hablaban de sus cosas, Degas se mantenía en silencio. «¡Vaya, le dice Daudet, así que nos desprecia! – Les desprecio como pintor», respondió.

Recuerda una frase de Edouard Manet al presentarle a P. Alexis: «¡Hace cafés del natural!»

El lenguaje de las artes

Degas defendía con firmeza el lenguaje de su arte.

Ni ése ni el de ningún arte es un modelo de precisión: a los artistas les basta comprenderse lo justo para no entenderse. Otro tanto ocurre con los filósofos.

Degas le tenía apego a la jerga de los pintores debido a cierto gusto por los arcanos. Veía en la pintura una disciplina especial, misteriosa, un esoterismo técnico; y no le disgustaba que un vocabulario cuya clave podía dar únicamente la práctica, con las necesidades y reflexiones que engendra, despistara al profano, y en particular al indiscreto del mundo de las *Letras*...

Nada más tradicional que esconder lo más preciado del propio saber. Mi eminente colega en asuntos de Inscripciones,

Alexander Moret, nos enseña que en Egipto «cualquier profesión u oficio podía ser secreto fuera de las gentes del gremio».

De entrada no veo más que ventajas en tal celo, opuesto al deseo que tiene cualquiera de razonar sobre todo. Cuando se nos viene una opinión a los labios ante algo que vemos por primera vez, nadie se para a decirse: «Si yo hubiera practicado en este campo durante mucho tiempo, y cavilado veinte años sobre esto, y consultado las obras que lo tratan ¿tendría la misma impresión? ¿Juzgaría este libro, este cuadro, esta política como lo hago, de un golpe de ingenio, en el mismo instante? ¿Qué valor tiene tal prontitud?».

Mas para asegurarse de que un lenguaje particular y un tanto velado tenga buen uso, sería preciso que se redujera a designar lo que corresponde sólo y precisamente al ejercicio de ese arte. Y no es así. El lenguaje del país de las Artes está enturbiado por toda una metafísica íntimamente mezclada con las nociones puras del oficio. Mientras que éstas son nítidas y estables de por sí y designan propiedades o procedimientos sensibles y comunicables, aquella parte metafísica procede del sentimiento, de diversos *más-o-menos* inmemoriales y de flujos y reflujos de la moda, y genera ese tipo de discusiones que nada puede cortar. Hay cierto número de palabras que parecen encargadas de transmitir la vaguedad de edad en edad...

Por el contrario, se reconoce a los problemas reales por un rasgo, a saber, que hay alguna experiencia que los termina, o al menos puede ponerles término. Y se reconoce a las nociones útiles por esto: porque permiten expresar problemas reales con toda precisión.

¿Qué más bello y positivo que el lenguaje de la mar o el de la montería? Éste por ejemplo no contiene más nombres que los de aquello que se puede *ver* y *hacer* en materia de caza, todo cuanto se precisa para nombrar exactamente las señas de un animal acosado, los rastros y vestigios que deja tras de sí, y describir hasta las freces que hay que husmear y llevarse en los cuernos del sombrero o en la boquilla del cuerno. Pero en ese noble vocabulario, como en el de los marinos, no hay nada que insensiblemente arrastre al espíritu a la más ligera metafísica, pues en esas artes no se trata más que de alcanzar la ejecución más pronta y segura en las circunstancias más diversas. Se sabe lo que se quiere.

Tales lenguajes tienden a expresar exactamente el menor detalle, mientras que el de las artes grandes tiende siempre a incertidumbres eternas e invencibles ambigüedades. Se discute como si hasta la fecha nunca se hubiese pintado, dibujado o escrito. *Estilo, forma, Naturaleza, Vida* y otros tantos nombres de alguna ocasión de error vienen a burlarse de los espíritus y formar ante ellos infinidad de combinaciones excitantes y vanas, a pesar de que sea imposible oir o leer algo preciso acerca de lo que son. Nunca he visto algo ordenado y seguro sobre el dibujo, por ejemplo, que es ante todo un arte complejo cuyo análisis óptico y motriz no se ha llevado a cabo, y ni siquiera emprendido, por lo que sé.

De haber existido, la célebre fórmula de Degas «la manera de ver la forma» hubiese sido completamente distinta: diría lo que él habría querido decir, y no lo que cada cual pudiera darle como sentido.

Mas héte aquí otra consecuencia, la más enojosa, de la *impureza* de lenguaje de las artes grandes: lleva a no saber lo que se quiere. Nada más asombroso que ciertas declaraciones o programas de artistas cargados de filosofía y de consideraciones, a veces matemáticas y a menudo pueriles, que se invocan con vistas a preparar la inteligencia de sus obras y disponer al público a soportar su visión. Al contrario, empero, es *la vista* la que en las artes debe dar entrada por sí sola al goce y, si alguna idea hay que sugerir, conducir hasta ella mediante sus percepciones. Un pintor debería pensar siempre en pintar para alguien a quien le faltara la facultad del lenguaje articulado... no olvidemos nunca que una cosa muy hermosa nos deja *mudos* de admiración...

Ahí está lo que hay que querer provocar, sin confundirlo con el mutismo del estupor. Éste es para muchos de los modernos la cuestión principal; en la que no se discierne para nada entre las diversas especies de sorpresa. Pues hay una que se renueva a cada mirada, y se hace tanto más indefinible y sensible cuanto más profundamente se examina la obra y se gana familiaridad con ella. Esa sorpresa es la buena. En cuanto a la otra, no resulta más que del choque que produce la ruptura de una convención o una costumbre, y a tal efecto de choque se reduce. Para *desplegarlo* con todo su aparato basta decidirse a cambiar de convención o costumbre.

Volviendo a la interesante cuestión del lenguaje especializado, y puesto que quedamos en que rozaría en estas páginas cuanto asunto se me antojara rozar, no me puedo privar de recordarle al lector que los pueblos primitivos o salvajes, cuyas facultades de observación son a las nuestras como el olfato del perro al humano, desarrollan su vocabulario a medida del número de matices que captan en los estados de cosas o seres. El llorado sabio sueco Nordenskjöld, que hace tres o cuatro años exploró la región de Panamá, refiere que los indígenas Cunas que habitan ese país tienen nombres para los diversos plegamientos de las hojas según la hora y el viento, y que tienen como poco *catorce verbos* para designar los catorce movimientos de cabeza del caimán.

No sé si los pintores tienen tantos términos para todas las maneras de sostener y manejar el pincel, o para todos los modos en que el ojo interviene en su trabajo. Lo dudo; de lo que no dudo sin embargo es de que se asombren, y alguno hasta se tronche de risa ante esta observación que yo he hecho con toda la ingenuidad que he podido.

Cuestiones de épocas

Degas fustigaba a quienes llamaba «los pensadores».

Reformadores, racionalistas, hombres «de la justicia y la verdad», hombres de abstracciones, críticos de arte... Gentes tan serias irritaban su viveza, su elegancia, su afán de no dejarse tomar el pelo, y su naturaleza entera, que a un sentimiento casi trágico de la dificultad y rigor de su arte unía algo de pícaro travieso y una perversa tendencia a captar ridiculez y tontería en el ideal ajeno.

No muy lejos de esos «pensadores» (había que oírle articular esa palabra pesada y triste) le gustaba colocar a los «arquitectos»... Los ponía en «el último escalón de la sociedad»...

A pensadores y arquitectos achacaba la mayor parte de los males que aquejan a la época. Además, por aquel entonces (en torno a 1890) se veía agudizarse en algunos espíritus distinguidos un sentimiento de reacción contra lo moderno y sus teóricos. Apareció un positivismo empírico que, lejos de partir como el otro de una *tabula rasa,* apelaba a la experiencia, pero no de

laboratorio, sino lisa y llanamente la de los siglos. La suma de los siglos contesta lo que uno quiera. Se volvió a hablar de catedrales, de Poussin y de Racine. Prendados del artesano medieval, algunos pintores y escultores se vestían como tales. Se pronunció la palabra *tradición.* Su celo por el pasado llevó a algunos al pie de los altares que tanto habían descuidado desde su infancia; a varios incluso al claustro. Otros se quedaron de paganos, tomando de la tradición sólo lo que les placía. He conocido a varios de alma anarquista que ponían por encima de todo a Luis XIV.

Se olvidaba que una tradición no existe más que para ser inconsciente, y que no sufre por interrumpirse. La continuidad imperceptible le es consustancial. «Recobrar, reanudar una tradición» es expresión de simulación. La consagración de Carlos X hubo de parecer necesariamente más cómica que augusta. Tan pronto una tradición se propone al espíritu como tal, pasa a ser ya sólo una manera más de ser u obrar, a contar entre las otras, y expuesta al mismo título que ellas a la crítica de su valor particular. A veces ocurre que se debe proceder a tales exámenes y se está forzado a un análisis fino que distinga, en lo que nos queda de un pasado, aquello que merece respeto de lo que exige liquidación. No siempre es fácil separar la *costra* de la *pátina...*

Es bastante natural que los artistas de nuestros días vuelvan la vista hacia otros tiempos que se imaginan mejores. El porvenir no les ofrece sino promesas funestas. Para ellos su edad de oro fue aquélla de los grandes caprichos personales y la confianza en perdurar, ya se tratara de la persistencia de un régimen, una familia, una creencia o un renombre.

Pero *ya no hay nadie...* Ni monarcas, ni grandes obispos, ni señores todopoderosos que sean dueños de hacerse palacios, jardines, iglesias, sepulcros, joyas o muebles, monumentos de orgullo, contricción o gozo tan preciosos, tan originales... porque ya no hay originales, decididos que se alcen solamente de sí mismos. No hay más que masas; mandatarios y comisiones. Claro que veo aquí o allá dos o tres *que arrastran* pueblos, pero casi no pueden querer más que aquello que puedan sugerirle u ordenarle que quiera a la multitud.

Los *tipos* escasean; singulares y extravagantes desaparecen; además, apenas descubiertos se les lleva a las Misericordias de hoy, donde los psiquiatras hacen de ellos bonitos libros[10].

Unos cuantos millonarios norteamericanos sí han probado a jugar a los Médicis, pero a tientas, quiero decir: *¡bien asesorados...!*

Por otra parte obraban pensando en el efecto, en los periódicos, en los museos, en el bien público...

No por placer.

Ese es el asunto: la voluptuosidad se muere. Ya no se sabe gozar. Sólo estamos a la intensidad, la enormidad, la velocidad, lo que sea acción directa sobre los centros nerviosos por el camino más corto.

El arte y aun el amor deben ceder ante nuevas formas de disipación del tiempo libre y la sobreabundancia vital; y tales formas serán las que sean...

Recuerdos del señor Ernest Rouart

He aquí algunos recuerdos preciosos que me ha brindado Ernest Rouart. En ellos el espíritu experimental y las incertidumbres de nuestra pintura quedan retratados con la mayor viveza y amenidad. Su relato puede llevar a plantearse la siguiente cuestión: si no será preferible como maestro un artista mediocre que uno grande. Hay que reconocer que en muchos casos el primero tiene más certezas; y eso es casi una definición.

Degas se daba difícilmente por satisfecho, y rara vez encontraba que una pintura estuviese lista. Y dejando aparte sus obras juveniles, tampoco es que buscara esa ejecución minuciosa y ese acabado que otros han podido encontrar excesivos, pero que sin embargo le hicieron crear cuadros notables y a menudo obras maestras.

Lo que necesitaba para sentirse satisfecho era que su obra estuviese completa, no en la perfección de los detalles, sino en la impresión de conjunto que debía provocar; en su construcción, para empe-

10 [En el original, «Les Petites Maisons», antiguo manicomio de París.]

zar, y en la coordinación de los diversos elementos que la compusieran, es decir, las justas relaciones entre líneas del dibujo, valores y colores.

Daba un enorme valor a la composición, al arabesco general de las líneas, y luego a la manera de reproducir forma y modelado, al acento del dibujo como él lo llamaba. Nunca le parecía haber ido demasiado lejos dando fuerza a la expresión de una forma.

Un día que estaba conmigo en una exposición donde figuraba uno de sus pasteles, un desnudo que databa de varios años atrás, me dijo tras haberlo examinado minuciosamente: ¡Es flojo! ¡Le falta acento! Y pese a todo cuanto pude decir en defensa de aquel desnudo, que en verdad era hermoso, no quiso dar su brazo a torcer.

Siempre que se encontraba una obra suya más o menos vieja le daban ganas de ponerla otra vez en el caballete y retocarla.

Así fue como, a fuerza de ver en casa de mi padre un precioso pastel que éste había adquirido y apreciaba mucho, Degas fue presa de su imperioso deseo habitual de retocar el cuadro.

Volvía con lo mismo una y otra vez hasta que mi padre, harto ya de la guerra que le daba, acabó por dejarle que se llevara el objeto en cuestión. No volvió a ser visto nunca más.

Mi padre pedía a menudo noticias de su querido pastel. Degas respondía con evasivas, pero tuvo que acabar confesando su crimen; había acabado por deshacer del todo la obra que se le había confiado para un simple retoque.

Desesperación de mi padre, que jamás se consoló de haber dejado destruir algo que tanto le gustaba.

Entonces Degas, para compensarle por esa pérdida, le llevó un día las famosas «Bailarinas en la barra».

Lo gracioso del caso es que desde entonces, durante años, cada vez que pasaba ante sus bailarinas le oíamos a Degas decirle a mi padre «Decididamente esa regadera es una idiotez, tengo que quitarla de ahí como sea».

Creo que tenía razón, y que la supresión del tal utensilio no podía sino mejorar el cuadro. Pero avisado por la experiencia mi padre no consintió jamás en el intento.

Incluso se ha llegado a decir que la tela estuvo sujeta a la pared con un candado para que Degas no se la pudiese llevar.

Pura fantasía.

La necesidad de retomar una cosa que a su gusto estuviera incompleta no le abandonó nunca, y en su casa eran numerosas las telas que tenía intención de retocar sin que llegara a encontrarlas nunca en un estado digno de dejar su taller.

Por eso temía tanto una venta de su taller al por mayor, y por eso tal venta fue una traición.

Otro ejemplo de esa manía suya, que yo llamaría conciencia artística –a menudo fatal, lo reconozco–, nos lo ofrece la aventura de ese cuadro tan importante que se titula «El ballet de la Fuente». Se ve en él a la señorita Fiacre, la bailarina, en traje de gala, desnudos los pies, al borde de una charca en la que, cerca de allí, abreva un caballo. La composición es encantadora e imprevista, pero...

Degas había presentado ese cuadro al Salón, ya no sé en qué año. El día del barnizado (lo que en aquel entonces no era cosa de poco) miraba su tela con bastante ansiedad, sin acabar de ver que hiciera buen efecto. Tan fresca (aún había estado trabajando en ella la víspera), estaba evidentemente llena de zonas mates y parecía sin brillo.

Ve pasar entonces al del barniz con su brocha y su bote: «¡Venga! ¡Vamos allá! ¡Déle una capa!» ¿La obra ganó con esta operación? No lo sé... el caso es que de vuelta al taller desde luego no le gustó a su autor, que mandó quitar el barniz para retocarla ¡Desastre! Al levantarlo, naturalmente, el barniz se llevaba la mitad de la pintura. Para no acabar de destrozarlo hubo que dejar el trabajo inacabado. La tela se quedó tal cual en un rincón del taller durante años.

No fue sino mucho más tarde (entre el noventaidos y el noventaicinco) cuando al volver a encontrar ese cuadro se le metió en la cabeza trabajarlo de nuevo.

Mandó llamar a un restaurador (aún no tenía relación con Chialiva), que mejor o peor levantó el barniz que quedaba y dió las indicaciones necesarias para ejecutar los retoques y reparar los daños causados. El resultado sólo le satisfizo a medias.

Cuando me hizo copiar un Mantegna del Louvre, «La sabiduría triunfa sobre los vicios», Degas tenía ideas nuevas sobre la práctica de los antiguos, y pretendía que yo ejecutara esa copia con una técnica por él imaginada que recordaba mucho más a los venecianos que a Mantegna.

En resumen, lo que quería era experimentar procedimientos que había imaginado su espíritu, tan fecundo en combinaciones diversas, pero de los que no estaba muy seguro en lo que se refiere a realización material.

Me pude percatar perfectamente durante la ejecución.

De entrada me dijo: «Me vas a preparar eso en verde. Habrá que dejarlo secar al aire unos meses ¡Tiziano igual esperaba un año para volver con un cuadro! Luego, sobre esa preparación bien seca, ponemos una veladura en rojo y ya tenemos el tono que queremos».

Esbozo mi cuadro en tierra verde, Degas viene a verme al Louvre: «¡Pero si eso no es verde! ¡Es gris! Házme eso en verde manzana...».

Cojo entonces los colores más vivos para encontrar un verde a su gusto. Los visitantes del Louvre me creen loco.

«¿Pero cómo, usted ve ese cuadro de este color?

–Pues claro, ¿no ve que es absolutamente verde?»

Por fin se acaba el esbozo con gran esfuerzo. La composición es complicada y el ajuste de todas esas figuras me había dado muchos quebraderos de cabeza.

Durante ese tiempo Degas me decía «¡Pero si no has acabado!, yo he empezado una copia en casa, casi he terminado el dibujo, ven a verla».

Voy a su taller y me enseña una tela que estaba esbozando al pastel, en grisalla, a partir de una fotografía. Delante de mí, entusiasmado, acentúa su dibujo con unos cuantos toques aquí o allá. Por lo demás, en ese mismo estado lo dejó.

Esa tela salió a la venta atribuido a la «Escuela francesa». Poco después de la guerra la encontré en un marchante que había pagado por ella doscientos francos. (En esa época yo estaba movilizado en Châlon y no había podido seguir de cerca la venta). El marchante, claro, había reconocido la obra de Degas, y como es natural la cobró sensiblemente más cara. (Así como está es para mí un precioso recuerdo).

Terminado mi esbozo, se llevó a la calle Lisbonne para que se secara en el patio. Al cabo de tres meses la llevan de nuevo al Louvre y quedamos para las veladuras.

Llega la fecha acordada, y me paso el día esperando a mi Degas, que no se decide a aparecer.

Como no sabía exactamente qué quería, ni toqué la tela. Al día siguiente vuelvo al Louvre a esperarle otra vez.

Ahí llega al fin apretando el paso, resbalando por los entarimados del Louvre y abanicando su macferlán como un pájaro sus alas.

¡Pero si no has hecho nada!

Hombre, como le estaba esperando...

Algún que otro refunfuñe, y por mi parte silencio un tanto confuso. En resumidas cuentas, la cuestión era que le hubiera gustado que yo me pusiera a hacer chapuzas en mi tela, mientras que él hubiera venido un poco más tarde a darme unas cuantas indicaciones magistrales.

Pero como yo no había hecho nada, había que ponerse en faena.

Cogemos un rojo subido y lo extendemos en veladura sobre el verde de la preparación a fin de obtener los tonos de carne.

La cosa no va muy bien. Añadimos tierra de Siena, enredamos un rato. Al final me deja allí diciéndome:

«Le vas a poner todos esos tonos (azules, rojos y amarillos) muy ligeros, como de acuarela, para que transparenten los fondos, eso quedará bien».

Me batí como pude con el maldito cuadro, y debo confesar que el resultado no fue muy brillante. El exceso de disolvente utilizado para la ejecución lo hizo amarillear espantosamente.

La copia de Carpaccio que había hecho antes sin tanto sistema me parece más lograda.

Hay que decir que en este caso el original, desde el punto de vista del oficio, estaba mucho más cerca de lo que Degas tenía en mente. El Mantegna, temple al huevo, es de una técnica muy distinta, y creo que mi querido maestro cometió un error al querer hacérmelo pintar a la veneciana, o al menos de una manera que él consideraba tal.

En fin, que a pesar de todo esos ensayos no me resultaron inútiles, y creo haber aprendido mucho en ellos.

Al final de su vida estaba cautivado por el color y el efecto que se podía obtener. Sobre el colorido y su empleo en el cuadro tenía por entonces teorías que me exponía complacido pero que no siempre eran fáciles de entender ni, sobre todo, de explicar al discípulo que le escuchaba con la boca abierta (fondos en grisalla, veladuras, etc.).

Es por esta época cuando hizo esos pasteles tan ricos y de colorido tan brillante. Lástima que su vista, cada vez más delicada, no le permitiera realizar las grandes telas que esbozaba por entonces y que han quedado inacabadas.

Su admiración hacia el colorido y la técnica de los antiguos le empujaba fuertemente a investigar en ese sentido y montar teorías y sistemas acerca de la manera natural de ejecución de la pintura, el oficio, como él decía.

¿Estaban esas ideas tan claras en su espíritu como pretendía? No me atrevería a asegurarlo, aunque a él le gustase desmentir la afirmación de Boileau, «Lo que se concibe bien se enuncia claro». Esa era una de sus monsergas, la cogía con ella una y otra vez diciendo que no había cosa más falsa.

En todo caso, cuando me puso a hacer una copia de Mantegna para experimentar sus nuevas ideas ví con claridad durante la ejecución que, una vez metido en faena, no estaba tan seguro de sí como parecía al hablar. Nada más natural ni más humano, por otra parte. Luchando con la tela es como llega un artista como él a conciliar teoría y práctica ¡Pero la cosa es bien distinta para el discípulo!

Él era muy imaginativo, no sólo en cuanto a la concepción de las obras sino también en lo relativo a la ejecución, a los medios materiales para realizarlas. Esa facultad, sumada a la destreza de sus manos y su afición por los trabajos manuales, era responsable en buena parte de su afición al grabado, que le divertía mucho. También aquí había imaginado procedimientos de los que habría sacado extraordinario partido de haberse visto alentado a seguir esa vía (pecuniariamente, se entiende).

«Si Rembrandt llega a conocer la litografía, sepa Dios qué hubiera hecho», le gustaba decir.

Las dos grandes ideas de Degas respecto a las relaciones del Estado con las Bellas Artes eran:

– Primero, dedicar el presupuesto de Bellas Artes a la Beneficencia, en lugar de llenar de estorbos las plazas públicas y los museos de provincias con encargos a los artistas.

– Luego, excluir a los de la Escuela Politécnica en el Premio de Roma.

En casa de mi padre hacía burla de X siempre que podía, a pesar de que solía haber allí numerosos compañeros de la Escuela (artilleros, zapadores, etc.)

Y mi madre le decía por lo bajo (entonces éramos unos niños): «Por favor, no hable demasiado mal de la Escuela Politécnica delante de mis hijos».

Es bastante divertido cómo volvió a encontrarse con Bonnat, al que había perdido de vista desde hacía tiempo.

Yendo a tomar las aguas a Cauterets se encontró en la imperial del omnibus al lado de un caballero que se dió a conocer. Era Bonnat. Entonces le dijo: «Degas, ¿y qué ha pasado con el retrato que me hizo hace tiempo? Me encantaría tenerlo»...

«Sigue en el taller, se lo daré con mucho gusto». Tras un momento de vacilación, Bonnat aventuró: «Pero a usted no le gusta lo que yo hago» (Sin duda pensaba en ofrecerle algo a cambio). Degas, muy embarazado, le dice: «¡Bueno, Bonnat, ¿y qué quiere usted?, cada uno hemos tirado por un lado». Y así quedó la cosa.

Pero la promesa de Degas no se cumplió espontáneamente. Hizo falta que mi padre, a instancias de Bonnat, reclamase el retrato, y aun con cierta insistencia. Degas se decidió a llevarlo un día a la calle Lisbonne. Aun entonces quiso que mi padre se quedase el retrato. Cosa que éste no hizo, naturalmente.

Crepúsculo y final

Este 25 de septiembre de 1917 me entero de la muerte de Degas.

Hace años que no se le ve, luego de otros cuantos durante los cuales se le encontraba cada vez más huraño, más déspota e insoportable.

¿Habrá tenido siquiera conciencia de que estuviéramos en guerra? El largo y siniestro crepúsculo de su vida se acaba sin que se adviertan signos del fin de la inmensa y vana batalla.

Muere habiendo vivido demasiado, pues muere después que su esplendor. Una pérdida de visión más acusada marcó el comienzo de su lento declinar. Poco a poco el trabajo se le hizo imposible, y su razón de vivir se esfumó antes que su vida. Una de las últimas obras que hizo fue su retrato con la barba blanca, hirsuta y corta, y una gorra. Lo enseñaba y decía: «Parezco un perro».

Pero sus manos aún buscaban formas. Palpaba objetos; al ser el sentido del tacto cada vez más dominante, le gustaba describir en términos táctiles; así, para alabar un cuadro decía «es liso como la buena pintura», y los gestos de su mano figuraban esa tersura que le encantaba. Con la palma y el dorso de la mano alternativamente pasaba y repasaba un plano ideal, alisándolo y acariciándolo como con una brocha suave. Cuando murió uno de sus viejos amigos, se hizo llevar junto al cadáver y quiso palpar su rostro.

Perdidos los ojos que tanto habían trabajado; el espíritu entre ausente y desesperado; multiplicadas manías y muletillas, terribles los silencios concluidos en un atroz «no pienso más que en la muerte», nada más triste que la degradación por la edad de una existencia tan noble. Un cara a cara espantoso la ocupa, sustituyendo a la viva variedad de ideas, deseos y proyectos del artista grande.

No se puede dejar de pensar que esa mísera decadencia, esa dejadez del viejo que ya no puede aguantar la vida exterior, se desarrolló a partir de un natural bastante dado a apartarse, desconfiar de los hombres, denigrarlos o simplificarlos y resumir terriblemente. Quizá la misantropía contenga un germen de senilidad, por ser una disposición triste *a priori* y una actitud idéntica siempre frente a la variedad de los individuos...

Degas siempre se sintió solo, y lo ha estado por todos los modos de la soledad. *Solo* por carácter; *solo* por lo distinguido y peculiar de su natural; *solo* por honradez; *solo* por orgullo de su rigor, por inflexibilidad de principios y juicios; *solo* por su arte, es decir, por lo que exigía de sí mismo.

Ciertas búsquedas cuya exigencia es ilimitada aíslan a quien se lanza a ellas. Este aislamiento puede ser imperceptible: pero un hombre que se ahonda es vano que intente ver a otros hombres, charlar con ellos, discutir con ellos; reserva lo que cree esencial y no entrega sino lo que siente inútil a su gran designio. Una parte de su espíritu puede perfectamente emplearse en responder *a los demás,* y aun brillar a sus ojos; pero lejos de confundirse entre ellos merced a ese olvido de sí que engendran los excitantes intercambios de similitudes de impresiones y diferencias de ideas, sirven éstos para apartarle, haciéndole sentir con más claridad aún su divergencia y arrastrándole a retirarse en sí, consigo, más vivamente a cada contacto. Así se forma por reacción una soledad

segunda que le resulta necesaria para hacerse secretamente, estudiada y celosamente, incomparable. Más aún, tan lejos va en ese encastillarse y retenerse que se aísla aun de lo que fue y lo que hizo: no hay obra de sus manos que vuelva a ver ante sus ojos y no quiera destruir, o ponerse a ella de nuevo...

¿No está hoy poco menos que desaparecida esta especie de personajes difíciles e incorruptibles? La época es dura con los *originales*. Se observa cada vez menos ese desdén del renombre que es propio de los grandes. El individuo se muere, incapaz de soportar el estado de dependencia excesiva que le imponen las innumerables e inmensas conexiones y relaciones que organizan el mundo moderno. Degas se mofaba una tarde de Forain que corría, llamado por un timbre imperioso, al teléfono. «¡Conque eso es el teléfono... le llama cualquiera, y usted va!». Sería fácil extender esa fórmula sarcástica: «¡Conque eso es la Gloria... le cita cualquiera, y usted se cree que es alguien!...».

Pero Degas rehusaba esa gloria de contornos vagos y artificiales, la que engendran las prestidigitaciones estadísticas de la prensa. Despreciaba las alabanzas de aquéllos a quienes declaraba incapaces de entender nada de su arte. Y se lo decía en sus mismas narices. El conocimiento legítimo de ese arte suyo era a su parecer cosa de muy pocos, pues él había reflexionado tan larga y apasionadamente sobre el problema de la pintura, le había descubierto o introducido tantas dificultades, que se había hecho de él una idea incomunicable al vulgo, que ni se imagina la sutileza de las búsquedas, ni los misterios de los procedimientos, ni la nobleza o el espíritu de la composición, ni las fuerzas o finuras en la ejecución.

Ahí no ha dejado de equivocarse ni el mismo Pascal, el que trató con soberbio desprecio a ese arte que reducía a la *vanidad* de perseguir laboriosamente la semejanza de cosas cuya visión no tiene interés; lo que prueba que no sabía mirar, esto es, olvidar los nombres de las cosas que se ven. ¡Qué no hubiera dicho de los refinamientos y la casuística de esos jansenistas de la pintura y la poesía, de un Degas, de un Mallarmé, que no vivieron más que para alcanzar y perfeccionar, el uno, alguna forma, el otro, algún sistema de palabras; pero que en tan fútiles objetos de su deseo y sus afanes emplazaron una suerte de infinito, y en suma... ¡cuanto se precisa para creerlo *ya encontrado!*

De la eminente dignidad de las artes del fuego

En toda obra se unen un *deseo,* una *idea,* una *acción* y una *materia.*

Esos elementos esenciales tienen entre sí relaciones muy diversas, no muy simples, y a veces tan sutiles que es imposible expresarlas. Cuando así ocurre, es decir, cuando no podemos representar o definir una obra por un especie de fórmula que nos permita concebirla hecha y rehecha a voluntad, la llamamos *Obra de Arte.*

La nobleza de un arte depende de la pureza del deseo del que procede y de la incertidumbre del autor en cuanto al feliz desenlace de su *acción.* Cuanto más inseguro de los resultados de su esfuerzo deja al artista la naturaleza de la *materia* a la que atormenta y de los agentes utilizados para forzarla, más puro es su deseo, y más evidente su virtud.

Por eso, en todas las artes cuya materia no oponga de por sí resistencias positivas los verdaderos artistas sienten el peligro y el tedio de una facilidad demasiado grande. La pluma o el pincel les parecen demasiado ligeros. Les inquieta lo que pueda durar algo que cuesta tan poco y se desarrolla tan fácilmente. En las épocas buenas, se les ve crear dificultades imaginarias, inventar convenciones y reglas completamente arbitrarias, restringir sus libertades, a las que han entendido que era necesario temer, y prohibirse hacer con seguridad y de inmediato *todo* lo que quieran.

Y por eso el trabajo del mármol nos parece más digno que el del barro; el buril, más honorable que el aguafuerte; y el fresco, (que se ejecuta sometido a la presión del tiempo, y en el que *acción, materia* y *duración* están íntima y recíprocamente ligadas), de más altura y virtud que cualquier clase de pintura donde quepa *volver a empezar,* retocar o arrepentirse.

Pero, entre todas las artes, no sé de otras más aventuradas, más inciertas y por tanto más nobles que las que invocan al *Fuego.*

Su naturaleza excluye o castiga cualquier negligencia. No cabe abandono, ni un respiro; nada de fluctuaciones de pensamiento, valor o humor. Imponen en su mayor dramatismo la lucha cerrada entre el hombre y la forma. Su agente esencial, el *fuego,* es también su mayor enemigo. Un agente de temible precisión, cuya maravillosa operación en la materia que se ofrezca a su ardor está rigurosamente limitada, amenazada, definida por unas cuantas *constantes* físicas o químicas difíciles de observar. Toda desviación es fatal: la pieza está arruinada. Si se adormece el fuego como si se crece, su capricho es desastre, la partida está perdida. Perdidos, en un instante, el perfil gracioso, la decoración largamente meditada, el esmalte sabiamente dosificado y aplicado, el tiempo, el dinero, los cuidados y el amor. O bien, si la pieza es de metal, el metal domado y modelado por mil pequeños golpes rítmicos de martillo en un orden que engendra una forma se desmorona y se funde de repente, llameante en un brusco despertar de llamarada.

Sea en cobre, cristal o gres, mientras obra el fuego se consume el hombre. Vela, arde: es a la vez el jugador cuya suerte va a decidir la caída de un dado, y semejante a un alma ansiosa en oración.

Su mano que provocó el fuego, y lo alimentó, lo aviva, lo atempera, y acecha el instante único de retirarle esa forma incandescente que acaba de producir y que va a destruir al siguiente instante, como hace con sus criaturas la ciega y monótona potencia de la vida.

Es así como el poeta debe estar presto para arrancar a su espíritu y fijar sin tardanza el precioso accidente de su entusiasmo, antes de que ese mismo espíritu, *arrebatado más allá de lo más bello,* lo recobre, lo disuelva y lo refunda en su combinatoria infinita.

Pero con toda la vigilancia del noble artesano del fuego, con todo lo que su experiencia y su ciencia del calor, de estados críticos y temperaturas de fusión y reacción le permiten prever, no deja de ser aún inmensa la noble incertidumbre. *Nada de todo eso llega a abolir el Azar.* Su gran arte sigue dominado y como santificado por el riesgo.

Así como los antiguos sometían temblando dudas y proyectos a sus pitias, y confiaban al furor de una vidente la función de dar forma a respuestas que ni razón ni *fríos* conocimientos les permitían obtener, así el alfarero o el cristalero le plantean al fuego el problema de un vaso; y el fuego da su oráculo. A veces feliz, a veces desastroso; a veces ambiguo, a veces sorpresa única y arrebatadora. A veces el fuego crea una sustancia desconocida en la naturaleza: de la arena hizo vidrio, un cuerpo extraño que permaneció transparente durante algunos siglos como un agua sólida, fija en un equilibrio forzado que una suerte de sobrecogimiento interno sustrae a la íntima fatalidad de la orientación cristalina. A veces el fuego colma las expectativas y devuelve transfigurado, cubierto de esmalte, vestido de un tegumento mineral y eterno, aunque tan suave y tan vivo como una piel de fruta, el objeto que piadosamente las manos del artista habían ofrendado al dios y depositado en el místico recinto donde el rayo cautivo se exalta y compone, del desorden perfecto de vibraciones, el omnipotente unísono de la energía.

¿Qué hacen las artes del fuego sino celebrar la conquista capital del hombre? Todas ellas se derivan de sus primeras producciones. Apenas había domado el fuego, sometido ese ardor y con él la arcilla y los metales para crear el útil, el arma y el utensilio, y héte aquí que ya lo distrae de su empleo y le da el de formar para él valores de placer y contemplación. Hubo un primer hombre que al acariciar distraído alguna vasija basta sintió nacer la idea de modelar otra distinta, *sin más fin que la caricia.*

¿Me atreveré a confesar que un objeto así, que sale de las pruebas del fuego, a menudo representa para mí toda una historia del planeta? Pienso en que una Tierra o un Marte habitables no son después de todo más que *cuerpos enfriados* en los cuales las condiciones de la vida, muy numerosas, estrictas y complejas, se hallan *muy improbablemente* reunidas. Acaso sean obras inciertas, rara y difícilmente conseguidas, de algún alfarero inconcebible. Acaso los planetas no son sino objetos útiles a un designio al que los vivos sin saberlo sirven o conducen. Las artes del fuego serían entonces las más venerables de todas, al imitar tan exactamente la operación trascendente de un demiurgo.

Bordados de Marie Monnier

De las cosas preciosas, unas son producto de la rarísima reunión de circunstancias favorables: los diamantes, la felicidad, y ciertas emociones muy puras, son de esta especie. Pero otras se forman por acumulación de infinidad de sucesos imperceptibles y aportaciones elementales, que consumen un tiempo muy largo y exigen tanta calma como tiempo. Las perlas finas, los vinos generosos, las personas verdaderamente logradas, hacen pensar en una lenta capitalización de causas sucesivas y semejantes: sus excelencias siguen creciendo sin otro límite de tiempo que la perfección.

Antaño el hombre imitaba esa paciencia. Miniaturas; marfiles labrados a fondo; piedras duras perfectamente pulidas y limpiamente grabadas; lacas y pinturas obtenidas por superposición de una gran cantidad de capas finas y translúcidas; sonetos amorosamente esperados, voluntariamente demorados, indefinidamente reanudados por el poeta –todos esos productos de una industria terca y virtuosa apenas se hacen ya, pues se acabó aquel tiempo en que el tiempo no contaba. El hombre de hoy no cultiva lo que no se pueda abreviar. Se diría que el debilitamiento de la idea de eternidad en los espíritus coincide con el creciente disgusto hacia las tareas largas. Ya no aguantamos formar un valor inestimable mediante un trabajo igual e indefinido como el de la naturaleza. Espera y constancia le pesan a nuestra época, que trata de librarse de su quehacer con grandes gastos de *energía*...

Pero consideremos esos paños de maravilloso colorido. Su esplendor los emparenta con las más granadas producciones de la vida –los élitros, las plumas de pájaro, las conchas, los pétalos. No hay pintura que alcance fuerzas y delicadezas como las que hacen aparecer unas hebras de seda teñida, sabiamente juntas. Punto con

punto componen insidiosamente una sustancia suntuosa. Aun la carne está imitada a maravilla, y el modelado de un hombro o un seno es delicioso fruto de no se qué artificios de una aguja.

La bordadora ha escogido sus pretextos de algunos poemas.

No le han dolido tiempo ni esfuerzos. Esas bellas páginas tramadas de oro y seda han consumido varios años. Hay sacrificio y hay paradoja bajo esta obra de gracia y magnificencia en que la terquedad del insecto y la ambición fija del místico se aúnan en el olvido de sí y de todo lo que no sea lo que se quiere.

Las dos virtudes de un libro

Cuando abro un libro, el libro ofrece a mis ojos dos maneras bien distintas de interesarse por él. Les propone una alternativa entre dos usos de la función que cumplen.

Puede sugerirles que se embarquen en un movimiento regular que se comunica y prosigue de palabra en palabra a lo largo de una línea, renace a la siguiente tras un salto que no cuenta, y provoca conforme avanza cantidad de reacciones mentales sucesivas, cuyo efecto común es destruir a cada instante la percepción visual de los signos para substituirlos por recuerdos y combinaciones de recuerdos. Cada uno de esos efectos es posible término inicial de un desarrollo infinito.

Eso es la Lectura. Se le podría dar como símbolo la idea de una llama que se propaga, una mecha que arde de punta a cabo con pequeñas explosiones y chispas de vez en cuando.

Ese modo sucesivo y lineal exige la visión nítida y el mantenimiento de la misma –condición esencial de la producción de actos elementales del cerebro que responden a las excitaciones de la escritura por sonidos virtuales o reales, y por significados.

La legibilidad de un texto es la cualidad de ese texto de ser apropiado a la visión nítida.

En referencia a lo que precede se podría decir que la legibilidad es aquella cualidad de un texto que prevee y facilita la consumación, su destrucción por el espíritu, su transubstanciación en acontecimientos del espíritu.

Pero junto a la lectura y al margen de ella existe y subsiste el aspecto de conjunto de todo escrito. Las páginas son imágenes. Una página da una impresión total, presenta un bloque o un sistema de bloques y estratos, negros y blancos, una mancha de figu-

ra e intensidad más o menos afortunadas. Esta segunda manera de ver, ya no sucesiva, lineal y progresiva como la lectura, sino inmediata y simultánea, permite aproximar la tipografía a la arquitectura, así como hace un momento la lectura pudiera haber hecho pensar en música melódica y en todas las artes que se amoldan al tiempo.

Así el Libro, por una parte, contiene con qué incitar y dirigir el movimiento de la visión nítida –movimiento que engendra efectos intelectuales y discontinuos, y paso por paso se va integrando en ideas a lo largo de la línea; por otra parte, es un objeto, un conjunto de impresiones estacionarias dotado de propiedades inmediatas, no asignadas por convención, que puede agradar o desagradar a nuestros sentidos.

Ambos modos de mirar son independientes. El texto visto y el texto leído son dos cosas completamente distintas, puesto que la atención prestada al uno excluye prestarla al otro. Hay libros muy bellos que no arrastran a la lectura, bellas masas de negro puro sobre un fondo muy puro; pero esa plenitud e intenso contraste obtenidos a expensas del interlineado, y tan buscados al parecer en Inglaterra y Alemania, donde se esfuerzan por alcanzar modelos del siglo XV y el XVI, no dejan de pesarle al lector y parecer ligeramente demasiado arcaicos. La literatura moderna no se acomoda a esas formas compactas y como atragantadas de caracteres. Hay a cambio libros muy legibles, bien calados, pero sin gracia, insípidos a la vista, o incluso francamente feos.

Esta independencia de las diversas cualidades que puede poseer un libro es lo que permite a la imprenta ser un arte.

Cuando no quiere atender más que a la simple necesidad de leer prescinde de artistas, pues las exigencias de legibilidad pueden definirse con suma exactitud y satisfacerse con medios igualmente definidos y uniformes. Experiencia y análisis bastarán para determinar lo que se impone al grabador de la letra, al cajista y al tirador para obtener un texto claro y nítido.

Mas apenas toma el impresor conciencia de la complejidad de su obra se siente en el deber de ser artista, pues lo propio del artista es escoger, y escoger viene impuesto por el número de los posibles. Todo lo que deja sitio a lo incierto llama al artista, aunque no siempre lo consiga.

El impresor artista se encuentra ante su tarea en la misma situación compleja que el arquitecto preocupado por armonizar conveniencia y apariencia en su construcción. El poeta mismo tiene por destino debatirse entre formas y contenido, entre sus designios y el lenguaje. En todas las artes, y por eso lo son, la necesidad que debe sugerir una obra felizmente lograda sólo puede originarse en lo arbitrario. El arreglo y armonía final de las propiedades independientes que hay que componer nunca se obtiene por recetas o automatismos, sino por milagro o por esfuerzo; por milagro *y* por esfuerzos voluntarios combinados.

Un libro es materialmente perfecto cuando es grato de leer y gustoso de meditar; y cuando en fin el paso de lectura a contemplación y su recíproco son fáciles y corresponden a cambios insensibles de acomodación visual. Entonces negros y blancos se sirven mutuamente de reposo, el ojo circula sin esfuerzo en sus dominios bien dispuestos, aprecia el conjunto y los detalles, y se siente en condiciones ideales de funcionamiento. Este ideal no puede alcanzarse más que por la colaboración del grabador de los tipos con el impresor. En último análisis toda la forma ha de emanar del carácter. Este no ha de ser criatura de la pura fantasía. Su figura, sus cuerpos y sus enlaces han de depender de su grosor. Me permito pensar que es un error reproducir las mismas figuras a escalas diferentes.

El arte del impresor abunda en dificultades sutiles, en finuras que la mayoría no advierte. A nadie sin embargo se le ha ocurrido hasta ahora reprocharle a los maestros de ese arte que trabajen encarnizadamente para no satisfacer más que a un círculo reducido, casi imperceptible. Lo que muchos le rehúsan a algunos autores, a quienes acusan de no escribir para todo el mundo, se lo conceden con facilidad a los artistas de otra clase. A veces Stendahl no está lejos de burlarse del gran Bodoni. Como tuviera que pasar por Parma, no dejó de ir a visitar la célebre imprenta del gran ducado. Bodoni se consumía buscando la disposición ideal de una página de título ¿Cómo ordenar esa fachada pura que soñaba para un *Boileau?*

«Tras haberme mostrado todos sus autores franceses me preguntó cuál prefería, el *Telémaco,* Racine o Boileau. Confesé que todos me parecían bellos por igual –¡Ah, caballero!, ¡usted no mira

el título del Boileau! Lo consideré un buen rato y al fin confesé que no veía nada más perfecto en ése que en los otros títulos– ¡Ah, caballero!, exclamó Bodoni, ¡Boileau-Despréaux en una sola línea de mayúsculas! Seis meses me he pasado, señor mío, hasta poder encontrar estos tipos–. El título en efecto está dispuesto así:

OBRAS
DE
BOILEAU-DESPRÉAUX

«He aquí esa ridiculez de las pasiones en la que, en este siglo de afectación, confieso que no creo.»

En resumen, un buen libro es ante todo una *perfecta máquina de leer,* cuyas condiciones son definibles con bastante exactitud por las leyes y métodos de la óptica fisiológica; y al mismo tiempo un objeto de arte, una cosa, pero con su personalidad, una que lleva las marcas de un pensamiento particular, que sugiere el noble propósito de un orden afortunado y voluntario. Observemos aquí que la obra tipográfica excluye la improvisación; es fruto de pruebas que desaparecen, objeto de un arte que no conserva más que obras acabadas, que desecha esbozos y esquemas y no conoce estados intermedios entre ser y no ser. Con lo que nos da una lección grande y temible.

El espíritu del escritor se mira en el espejo que le ofrece la prensa. Si papel y tinta se adecúan, si la letra es bella de cuerpo, si la composición está cuidada, la justificación exquisitamente proporcionada, y la hoja bien tirada, el autor siente bajo un nuevo aspecto su lengua y su estilo. Se nota molesto y orgulloso. Se ve cubierto de honores que acaso no se le deban. Cree oír a una voz bastante más clara y firme que la suya, una implacablemente pura, articular sus frases y destacar peligrosamente, una por una, todas sus palabras. Cuanto de arbitrario, cómodo, flojo o sin elegancia escribió habla aquí demasiado alto y demasiado claro. Es un juicio muy precioso y temible ser magníficamente impreso.

Libros

Nada lleva a la perfecta barbarie más indefectiblemente que una dedicación exclusiva al espíritu puro. Se desprecia objetos y cuerpos. Se le dedica tiempo solamente a aquello que la vista no alcance. No se quiere de ningún modo placer local, disfrute inmóvil ni permanencia voluptuosa. El espiritualista concede fácilmente que la materia es mala o malformada. No le importa la botella, sino que se limita a embriagarse, lo que no deja de proporcionarle alguna que otra vez inspiraciones peligrosas. El espíritu tiende a consumir el resto, y se ha dado el caso de que destrucción y llamas bien reales le obedezcan.

He conocido ese fanatismo bien de cerca. Recuerdo un tiempo en que despreciaba en los libros todo lo que no fuese lectura. Me hubiesen bastado unos trapos con manchas de tipos desgastados. Me decía que un mal papel, unos caracteres gastados o una paginación descuidada, con tal que el texto mismo estuviese hecho para seducirle, debían contentar a un lector verdaderamente espiritual.

Pero los gustos cambian, y los ascos también. A los niños no les gustan las ostras. A muchos mayores les repugna la leche de nuestros comienzos. Si viviéramos un tiempo bastante más largo de lo que acostumbramos, agotaríamos sin duda todas las combinaciones posibles de atracciones y repulsiones de nuestros sentidos, y acabaríamos por haber quemado todos nuestros ídolos y adorado todos los objetos de nuestras primeras antipatías.

En cuanto a mí, sin darme cuenta he venido a no desdeñar el físico de los libros. Gustosamente admiro y acaricio uno de esos volúmenes de gran precio que se colocan entre los muebles de mayor belleza, a los que igualan. Pero en ese amor no hay concupiscencia. Eso sería querer sufrir.

Tampoco su rareza me afecta demasiado. Por otro lado ésa no es más que una noción abstracta e imaginaria, salvo en la subasta. Los ojos no saben que tal o cual ejemplar es único; el tacto no disfruta especialmente con eso. Pero les tengo cariño a esos libros sólidos y «confortables» como los que se hacían en el siglo XVII. Se encuentran con bastante facilidad la *Imitation* de Corneille, los *Principes* de Descartes, el *Discours sur l'Histoire universelle* o la *Histoire des Variations,* en nobles in-quarto con cubiertas de cuero oscuro y lustroso, densa y ampliamente impresos, adornados con florones y pies de lámpara, y provistos de unos márgenes razonables. Un autor no puede desear ediciones más robustas ni más adaptadas a ese lector serio que debe anhelar para su obra. A Bossuet le inquietaba la impresión de las suyas. No dejaba de dar recomendaciones a la Viuda de Sebastián Mabre-Cramoisy, ni de vigilarla. También son bellas la *Esther* y la *Athalie* impresas al cuidado de Denis Thierry y Claude Barbin, en formato gran in-quarto. Por desdicha casi no se puede ni pensar en ellas, pues esas piezas, en el estado que ya he dicho, valían en 1860 quinientos o seiscientos francos según un catálogo de esa época, y me temo que desde entonces les haya pasado como a todo lo demás.

Con todo, aun cabe mayor purismo en el orden de la tipografía; y me parece que el extremo del gusto lo alcanzaron Didot, que imprimía en vísperas de la Revolución, y su rival italiano, Bodoni de Parma. Uno y otro crearon caracteres de nitidez y elegancia incomparables. Bodoni hizo un Racine por el que suspiraré siempre. Stendahl, que visitó sus talleres, se burló un poco de las búsquedas de este artista del libro.

El mayor de los Didot concibió y realizó un tipo que parece colocar fuera del tiempo los textos confiados a sus prensas. Conminarle en unos términos magníficos, como correspondía a la belleza de sus trabajos y lo excelso de su arte, a que imprimiera a cargo del estado las Fábulas de La Fontaine y otras obras ilustres, fue uno de los últimos actos de la antigua monarquía.

De la dicción de versos

Me podía esperar muchos enigmas, pero nunca que se me consultara un asunto de teatro. No creo que haya en Francia hombre menos entendido en tales materias, más ignorante e inocente ante los trucos de la escena, ni tampoco, para terminar, más fácilmente deslumbrado por el menor talento que se manifieste en ella. Lo que no sé hacer lo admiro incluso mal hecho. Si tuviera que hacerles entender hasta qué punto me resulta prodigioso cuanto ocurre en el teatro, me bastaría con desarrollar ciertos pensamientos de hace algún tiempo, cuando me dio por especular sobre el arte de la escena considerado como juego.

No pensé en un tema, y no fueron caracteres o situaciones dramáticas lo que entonces me vino al pensamiento; y ni la intriga ni el diálogo me preocuparon de entrada; sino que me perdí complacido en la consideración de las cosas desde mayor distancia –¡tanta, que retrasaba hasta el infinito el teatro de verdad! No les extrañará, señoras y caballeros, que yo me complaciera largamente en imaginar una buena cantidad de condiciones formales, un sistema de restricciones muy severas que deducía de un análisis a mi manera, ni que fingiera comedias imaginarias y tragedias que no habían de existir ¡Qué perversidad hace falta para aficionarse a esas trabas, y quizás hasta preferir su invención a otros méritos más fáciles de percibir!

No tardé mucho, lo han adivinado, en encontrar la famosa ley de las tres unidades, ¡y no me privé de agravarla con alguna que otra delicia! ¿Pero es que al final, me decía yo, es tan razonable oponer lo que se llama la *Vida* a esas tres condiciones venerables? ¿Es que no vemos, ay, que la vida, la de verdad, está sujeta por el contrario, para existir, a un número inmenso de restricciones obli-

gatorias y *unidades* inevitables, junto a las cuales aquellas tres tan célebres y maldecidas son cosa baladí y cadenas ligeras?

Es que de vez en cuando soy terrible. A veces soy aquél que si se encontrara en los infiernos al que inventó el soneto le diría con todo respeto (suponiendo que alguno quede en el otro mundo):

«Mi querido colega, le saludo humildemente. No sé cuánto valgan sus versos, que no tengo leídos, y apuesto a que no valen nada, puesto que siempre hay para apostar a que los versos son malos; pero por malos que sean, por chatos, insípidos, claros, memos, por ingenuos que puedan ser.... –¡de todas formas le pongo en mi corazón por encima de todos los poetas de la tierra y los infiernos!... Inventó usted una forma, y a ella se han acomodado los más grandes.»

Pero esto nos lleva demasiado lejos. Hagamos que se esfume mi teatro formal y volvamos al de ustedes, que tiene la virtud de existir.

Felizmente en este caso sólo se trataba de una consulta limitada a una cuestión que, después de todo, no me era tan ajena. Se presumía que yo podría dar alguna sabia opinión sobre la manera de decir los versos, pues había tomado forma el proyecto de ofrecer *Bajazet* a fines de la temporada fuerte.

Diversas cosas que había dicho o escrito, o que cabía pensar que pensaba, me implicaban de forma bastante natural en el asunto. Y yo, en virtud de esa terrible ficción de la responsabilidad –que en suma consiste en que se considere sin restricción de ninguna clase que uno ha querido, querido plenamente –querido hasta los tuétanos, querido hasta el mismo infierno todas las consecuencias, y sobre todo las imprevistas, de lo que ingenuamente no se ha querido sino hasta el placer, yo he tenido que rendirme a la idea que otros se hacían de mi competencia. No he alegado lo que soy, no me he atrevido a abstenerme, y por eso cierta mañana de Enero, pagano de mi persona, tuve que poner religiosamente mi parte para una especie de concierto de voces[1].

¿Cómo decir los versos?

[1] [«payant de ma personne».]

Escabroso tema. Cuanto concierne a la poesía es difícil; cuantos se mezclan en el asunto, de una sensibilidad exquisita. La inextricable mezcolanza de sentimientos singulares y exigencias comunes da ocasión a discrepancias infinitas. Lo más natural es no entenderse; lo contrario es siempre sorprendente. Creo que nunca se llega a un acuerdo sino por desprecio, y que toda armonía entre humanos es afortunado fruto de un error.

Por no hablar más que de la dicción de versos, es fácil estimar qué ínfimas posibilidades se tienen de llegar a convenir la manera de proceder. Hay que pensar que, de entrada, existen necesariamente casi tantas dicciones diferentes como poetas existen o han existido, pues cada uno hace su obra según su oído singular. Hay, por otra parte, tantos modos de decir como géneros en poesía, y como tipos o metros diferentes. Hay todavía otra fuente de variedad: hay tantas dicciones como intérpretes, cada uno con sus recursos, timbres de voz, reflejos, hábitos, aptitudes, bloqueos y repugnancias fisiológicas.

El producto de todos esos factores es un número admirable de posibles malentendidos y partidos a tomar –y no quiero decir nada de las diferencias de *exégesis.*

Ustedes saben de sobra lo fácil que resulta, con un uso plausible de las variables de la dicción, cambiar un verso que parecía bello en uno que parece atroz; o salvar por el contrario un verso que es un desastre espaciando o suavizando un poco las sílabas emitidas.

En resumen, que un intérprete puede según su inteligencia, según sus intenciones y a veces contra ellas, provocar transmutaciones pasmosas de eufonía en cacofonía o a la inversa. En sí mismo un poema, como un fragmento musical, sólo ofrece un texto, que rigurosamente hablando no es más que una especie de receta; el cocinero que la ejecuta tiene un papel esencial. Hablar de un poema en sí, juzgar un poema en sí, es algo que no tiene ningún sentido real y preciso. Es hablar de algo posible. El poema es una abstracción, una escritura que espera, una ley que no vive más que en alguna boca humana, y esa boca es la que es.

Sin embargo, puesto que todo poeta necesariamente confía al trabajar en un lector ideal que le sirve como nadie, y que además

se le parece algo más que un hermano, yo me había hecho para uso personal una cierta idea de la dicción que deseaba, y que puesta en forma de consejo se podía resumir así: al estudiar una pieza de poesía que se quiere hacer escuchar, no hay que tomar como origen o punto de partida del intento el discurso ordinario y la palabra corriente para elevarse luego desde esa prosa chata hasta el tono poético deseado; al contrario, pensaba yo que habría que apoyarse en el *canto,* ponerse en el estado del cantante, acomodar la voz a la plenitud del sonido musical, y desde allí descender al estado algo menos vibrante que conviene al verso. Me parecía que fuera ése el único medio de preservar la esencia musical de los poemas. Ante todo, *colocar* bien la voz y bien lejos de la prosa; luego, estudiar el texto desde el punto de vista de los ataques, modulaciones y tesituras que conlleve, y reducir poco a poco tal disposición, al principio exagerada, hasta las proporciones de la poesía.

Esas delicadas proporciones por las que se distingue del verdadero canto resultan de la importancia relativa de sonido y sentido en uno y otro uso de la voz humana.

La intención de vincular la poesía al canto me parece exacta en cuanto al principio del que surge, y acorde tanto con los orígenes como con la esencia de nuestro arte. Con este espíritu hice –dos años atrás– la experiencia de llamar a una cantante para que estudiara conmigo y dijera ante el público unos poemas de Ronsard. No sé si el evento me ha justificado; al menos ha redundado en gloria para la señora Croiza, que se atrevió a ello.

La primera condición para decir bien los versos es haber comprendido lo que no son, y qué inmensa diferencia los separa del lenguaje ordinario.

La palabra corriente y llana, la que sirve para cualquier cosa, vuela a su significado, a su traducción puramente mental, y allí se anula y funde como un germen en el huevo que fecunda.

Su forma, su apariencia auditiva, no es más que un relé que hace que el espíritu arranque. Si tono o ritmo se ofrecen en el lugar del sentido, es sólo de momento, como necesidades inmediatas, como auxiliares de un significado que transportan ellos y que los absorbe luego sin dejar eco, puesto que él es su fin último. Pero el verso tiene como fin una voluptuosidad sostenida, y so

pena de reducirse a un discurso extravagante e inútilmente medido, exige cierta unión muy íntima entre la realidad física del sonido y las excitaciones virtuales del sentido. Requiere una especie de igualdad entre los dos poderes de la palabra. El poeta es un político que emplea dos «mayorías». Observemos, en resumen, que en el canto las palabras tienden a perder su importancia significativa, y lo más frecuente es que la pierdan, mientras en el otro extremo, en la prosa del uso ordinario, es el valor musical el que tiende a desvanecerse –de manera que el canto por una parte y la prosa por otro ocupan posiciones simétricas respecto al verso– que se establece en equilibrio admirable y harto delicado entre la fuerza sensual y la fuerza intelectual del lenguaje.

En sí mismo esto es muy simple de entender, y no tiene en contra sino malos hábitos y una especie de tradición mal entendida.

De todo esto deducía yo sin mucho esfuerzo una manera determinada de decir versos, y muy especialmente los de Racine.

Entre todos los poetas es Racine el más directamente emparentado con la música propiamente dicha –ese Racine cuyos períodos dan tan a menudo la idea de recitativos poco menos cantarines que en una composición lírica –ese Racine cuyas tragedias acudía a escuchar atentamente Lulli, y de cuyas líneas y movimientos parecen transformaciones directas esas formas bellas y esos desarrollos tan puros de Gluck.

Así es que expuse estos sentimientos acerca de la declamación del verso a los futuros intérpretes de *Bajazet,* y les exhorté a renunciar a esa tradición que juzgo detestable, consistente en sacrificar al efecto escénico directo toda la parte musical de la obra. Esa enojosa tradición destruye la continuidad, la melodía infinita que tan deliciosamente se perfila en Racine. Consigue que el artista parezca luchar con los versos, soportarlos apenas, encontrárselos a pesar suyo en una obra que se las podría arreglar sin ellos. Se rompen, se roban, o a veces parece incluso que se guarda sólo lo que estorbe: se acentúa y exagera la envergadura y la base del alejandrino, sus signos convencionales, cosas muy útiles a mi entender pero que se vuelven medios toscos si la dicción no los envuelve y reviste con su gracia.

De modo que les decía a nuestros jóvenes turcos racinianos: «Antes de nada, háganse ustedes a la melodía de esos versos; exa-

minen en detalle la estructura de esas *frases* doblemente organizadas, en que la sintaxis por una parte y la prosodia por otra componen una substancia sonora y espiritual, y engendran sabiamente una forma llena de vida. No vayan a limitarse a respetar rimas y cesuras. Sin duda el admirable Autor las observó; pero una creación musical no se reduce a una observancia, como antaño creyeron demasiadas personas que, así, han acabado en esterilidad, vuelto absurdas las reglas, y suscitado como desquite reacciones terribles. Pero prueben a tomarse su tiempo, escuchen hasta en sus últimos armónicos los timbres de Racine, los matices, los reflejos recíprocos de sus vocales, los movimientos nítidos y puros, los suaves lazos entre sus consonantes, en todos sus ajustes.

Y así, sobre todo, no tengan prisa por acceder al sentido. Acérquense a él sin forzar, como sin darse cuenta. No lleguen a la ternura, a la violencia, más que en la música y por la música. Prohíbanse durante mucho tiempo recalcar palabras; aún no hay *palabras,* sólo sílabas y ritmos. Sigan en ese puro estado musical hasta que el sentido, una vez sobrevenido, poco a poco ya no pueda hacerle daño a la forma de la música. Ya lo introducirán al final, como matiz supremo que transfigure su fragmento sin alterarlo. Pero antes de nada hay que haberlo captado.

Al final llegará ese momento. Descubrirán ustedes por fin su papel, y se emplearán en representar alguna vida. En esa música profundamente captada y sentida mezclarán los acentos y accidentes precisos para que parezca brotar de los afectos y pasiones de algún ser. En ese momento tendrán que distinguir entre versos. Métanse un poco en el autor. Vean sus objetos, sus dificultades, qué le resulta fácil y qué difícil. Enseguida notarán que hay versos y versos. Unos sirven a la obra de la que son miembros indispensables; anuncian, provocan, desatan acontecimientos; responden a cuestiones lógicas; permiten resumir el drama, y están de alguna forma a la par de la prosa. Es gran arte articular esos versos necesarios; aunque el de hacerlos es mayor. Otros versos sin embargo, que son la entera poesía de la obra, cantan, y del poeta tienen lo que él obtuvo de su naturaleza más honda. No necesito recomendarles esas partes divinas.»

Tal fue sin duda mi pequeña exhortación. *Et caetera.*

Carta a la señora C...

Otros celebrarán, Croiza querida, a la que canta. Pero yo, a quien las circunstancias apartan de convite tan deseable y tan imaginado –yo le diré algo distinto. Permita que el ausente tome en préstamo a un amigo la presencia y el aliento que precisa para hacerle llegar sus felicitaciones.

Hacía tiempo que me había surgido la idea de seducir a una cantante para la poesía. ¿Cómo, y de qué reflexiones?:

La poesía no es música; menos aún, discurso. Puede que esa ambigüedad le dé su delicadeza. Se puede decir que va a cantar, y no canta, que se va explicar, y no se explica. No osa sonar demasiado alto ni hablar demasiado claro. No ronda las cimas ni los abismos de la voz. Se contenta con sus cerros y un perfil muy moderado. Pero con ritmo, acentos y consonancias, haciendo lo que puede, trata de comunicar una virtud casi musical a la expresión de ciertos pensamientos. No de todos.

La dicción habitual parte de la prosa y se levanta hasta el verso. A menudo le ocurre que confunde el tono del drama o el movimiento de la elocuencia con la música intrínseca del lenguaje. Entonces el intérprete gana en efectos lo que pierde el poema en armonía.

Pero yo quería ensayar una voz que descendiera al contrario desde la melodía plena y entera de los músicos a nuestra melodía de poetas, restricta y temperada.Había soñado con enredar, para tan singular manera de hacerse oír, a una voz segura en todo su registro, mucho más amplia de lo que se precisa en poesía: una voz sabia, viva, bastante más consciente, más limpia en los ataques, más rica en sonoridades, más atenta a tiempos y silencios, más

marcada en los cambios de tono que la voz que de ordinario se presta a las obras en verso.

Esa idea se encontró con usted. O más bien se tropezó consigo misma bajo sus rasgos, querida Croiza.

De forma que cuando le dije:

¡Canta usted, y yo me alegro!
¡Bien... y ahora, atrévase!
¡Atrévase ahora al verso!

sobre la marcha puso usted una cara en que temor y entusiasmo juntos formaban un gran deseo. Sus miradas parecían decirle a la poesía: ¡No me encontrarías si yo no te hubiera buscado antes!

¿Se acuerda de nuestros ensayos?

Ronsard abierto ante nosotros; las obras de ese Ronsard que canturreaba sus versos acompañándose con su laúd nos sirvieron de materia experimental... No fueron largos los estudios. Nunca he visto tal presteza para comprender el sistema musical de la poesía. Su alma, mi querida y noble artista, lo poseía en potencia. Le envío mis saludos y mi admiración. Usted guarda en sí el fuego más puro.

Los derechos del poeta sobre la lengua*

Usted me disculpará. Tengo demasiadas ocupaciones, entre las cuales las más vanas son las más urgentes. Tengo en mi mano las pruebas de la *Revue de Filologie* –o para ser exactos, debajo de un ejemplar de la primera edición de su Diccionario. Este ejemplar nunca me abandona. Lo he «ejercido» y agotado particularmente durante la larga elaboración de la *Jeune Parque,* trabajo que he desarrollado –aunque usted no lo crea– con una preocupación lingüística a cada paso. Por lo demás, no me imaginaba que algún día me valdría el placer de discutir un detalle con un hombre del oficio, y precisamente aquél a quien tan a menudo me dirigí *in pectore* hace quince años.

Vayamos al verso incriminado. Sería una delicia demorarse en agotar todas las sutilezas que un problema de esta especie contiene en potencia. Pero mi tiempo, como le decía, está repleto de naderías y debo limitarme a esbozar una respuesta.

Es exacto decir que he aplicado por mi cuenta y riesgo y contra el uso la «diéresis» en *ti-è-de,* con el propósito de obtener cierto efecto de simetría: *Déli-ci-eux, ti-è-de* [deli-ci-o-so, ti-bi-o]. Le encontraba un matiz voluptuoso.

Creo que si el lector –algún lector– siente ese efecto, el poeta queda, *ipso facto, justificado.*

Considero pues que se trata de una cuestión de hecho –y en resumidas cuentas, de potencia.

* Carta enviada al señor Léon Clédat, director de la *Revue de Filologie Française.*

Ingres alargaba a veces el cuello de las odaliscas. El anatomista debe protestar, aun en caso de que disfrute con el dibujo. Cada cual en su función.

Por otra parte me parece que hay precedente. Yo lo ignoraba. Thérive lo señala en Vigny. La misma causa ha debido de producir igual efecto.

En resumen, si impongo yo mi *ti-bi-o,* y si hay alguien que encuentra *ti-bi-o* más tibio que *ti-bio,* no tengo que sentir la menor in-qui-e-tud de haber vi-o-lado la ley.

Observaré de paso que en la práctica la pronunciación varía según regiones. Usted lo sabe mil veces mejor que yo. En lo que concierne a diptongación, he notado lo raro que es *duel* [duelo, o dúo] como monosílabo. En cuanto a las palabras en *tion, sion* o *ssion,* cuya diptongación arruinaría –como usted muy bien señala– gran cantidad de hermosos versos (y en particular de Racine)– me parece que esa manera de pronunciar depende de la elongación de la sílaba precedente, fenómeno que decrece sensiblemente al avanzar de sur a norte. Yéndose al extremo, ¿se encuentra opuesto el *nazione* italiano al *né-cheun* de los ingleses? Esa *–cheun* es muda, o casi.

Sea como sea, sí soy sensible a la armonía de ese verso de *Esther*:

La nation chérie a violé sa foi
[El pueblo escogido ha violado su fe]

y no hay razón que me impida serlo.

Restan las cuestiones del uso de la lengua y el «movimiento general».

En cuanto al uso, distingo claramente entre el uso general, es decir *inconsciente,* y el *poético.*

El uso general sólo está sometido a la estadística –reflejo de la media de las aptitudes de pronunciación. La lengua hablada ordinaria es un instrumento práctico. Resuelve a cada instante problemas inmediatos. *Ha cumplido su oficio cuando cada frase queda enteramente anulada, suprimida, substituida por el sentido.* La comprensión es su término.

El uso poético por el contrario está dominado por condiciones *personales,* por un sentimiento musical consciente, constante, sostenido...

Esas condiciones se combinan generalmente con la preocupación por observar diversas convenciones técnicas, cuyo efecto es recordar en todo instante al versificador que no se está moviendo en el sistema de la lengua vulgar, sino en otro bien distinto.

El lenguaje ya no es aquí un acto transitivo, un expediente. Por el contrario se le atribuye un *valor propio,* que debe resultar finalmente intacto *a despecho de las operaciones del intelecto con las proposiciones dadas.* El lenguaje poético debe conservarse el mismo por sí mismo y quedar idéntico, *inalterable por el acto de la inteligencia que le encuentra o le da un sentido.*

Rebasada cierta edad, toda literatura muestra tendencia a crear un lenguaje poético separado del ordinario, con vocabulario, sintaxis, licencias e inhibiciones más o menos diferentes de lo común. Alzar un plano de esas desviaciones sería muy instructivo. Esa diferenciación es inevitable, puesto que las funciones de palabras y medios expresivos no son las mismas en uno y otro. Cabría concebir que el lenguaje poético se desarrollara hasta el punto de constituir un sistema de notaciones tan diferente del lenguaje práctico como los lenguajes artificiales del álgebra o la química. El menor poema contiene todos los gérmenes, todas las indicaciones de ese desarrollo posible. No digo que sea deseable o no. Tal juicio no tendría ningún sentido.

Pero de esas observaciones resulta que debe haber –y hay– un contraste necesario –«constitucional» le llamaría yo– entre escritor y lingüista. Éste es por definición observador e intérprete de la estadística. El escritor, todo lo contrario: es una *desviación,* y agente de *desviaciones.* Lo que no quiere decir que todas le estén permitidas; pero su quehacer, su ambición, es justamente encontrar las desviaciones que enriquezcan –las que creen la ilusión de la potencia, o la pureza o la hondura de la lengua. Para obrar *mediante* el lenguaje obra *sobre* el lenguaje. Ejerce sobre algo que le viene dado una acción artificial –es decir voluntaria, reconocible– y lo hace por su cuenta y riesgo. Si se compara el lingüista a un físico, el escritor es comparable al ingeniero, y por eso es bueno para él consultar a la lingüística. *Naturae non imperatur nisi parendo* –es importante que tenga una idea precisa de las leyes mayoritarias del lenguaje, a fin de utilizarlas para sus fines personales y cumplir la obra del hombre, que es siempre oponer naturaleza a la naturaleza.

En cuanto al «movimiento general del lenguaje», no creo en absoluto que pueda proporcionar un argumento legítimo en uno u otro sentido. Vemos que se mueve, pero no sabemos adónde va. Hay vueltas y revueltas y mutaciones bastante bruscas. Brantôme escribía y pronunciaba *Asture* lo que nosotros escribimos y pronunciamos *A cette heure*

¡Quel état et quel état!, que diría Bossuet...[1]. Hablar de ese movimiento para deducir un pronóstico acerca de la suerte de una *desviación* determinada es hacer una apuesta. Debo hacer constar a este respecto que la ciencia del lenguaje ha adoptado, no sé por qué, una posición bastante parcial en las cuestiones que atañen a la literatura ¡Se inclina a considerar sacrosantos los resultados medios de la acción desordenada de todos!... Pero debo acabar ya esta carta demasiado larga aunque demasiado corta; me he dejado arrastrar por un tema que nunca me deja indiferente.

[1] [Uno pondría «¡quién te ha visto y quien te ve!», aunque nunca en boca de Bossuet, claro.]

Poemas chinos*

El primero de su raza que conocí fue el señor Liang Tsong Taï. Apareció en mi casa una mañana, sumamente joven y elegante. Hablaba un francés muy limpio, a veces un poco más pulido que lo habitual.

El señor Liang me habló de poesía con una especie de entusiasmo. Apenas entrado en ese tema sublime dejó de sonreir. Dejó traslucir incluso algún fanatismo. Ese raro ardor me gustó. Enseguida mi contento se hizo sorpresa, en cuanto leí las hojas que puso ante mis ojos.

Había versos ingleses; había versos franceses. Los primeros me parecieron bastante buenos; pero no me atreví a pronunciarme porque no me atreví a creérmelo. En cuanto a los franceses, su calidad era cierta.

¿En qué lo notó?, pensará alguno.

¡Dios sabe la de versos que mi condición me obliga a mirar! Me mandan cada día, como si juzgarlos correspondiera a aquellos cuyo trabajo fue hacerlos. Antaño hubo sin duda algunas «verdades» o principios comunes, algunas exigencias definidas que se imponían lo bastante como para que existiera una especie de ciencia de los versos, y permitiera cribar los poemas y aconsejar a los autores. Se estaba de acuerdo acerca de varias finuras del oficio y algunas dificultades cruciales. Había una convención para el conocimiento del Bien y del Mal. Pero ahora todas las artes son

* Prefacio a los poemas de T'ao Ts'ien (o T'ao Yuan Ming), traducidos por Liang Tson Taï.

libres; nadie es más experto que otro. La antigua distinción entre bien y mal ha sido sustituida por esta otra: *¿Genio, o no?*

No veo nada que objetar. Pero encuentro muy notable que una época de la que bien se puede decir que se ha dado como soberano y casi ídolo la Técnica; que se consume en organizar, articular, acompasar, descomponer y recomponer todos los actos de fabricación; que no habla sino de control, de *tests* y *standards*, de especialidades y especialistas, haya desechado por el contrario en la industria de las Letras y las Bellas Artes todo método transmisible, toda medida común, todo criterio de comparación universalmente admitido. Pero, en la opinión de los modernos, el arte está asociado tan estrechamente a la idea fija de espontaneidad, o a una suerte de espiritualismo revolucionario, que una obra que no respire algo de rebelde y faccioso se presume de escaso interés. En el fondo, no es más que una convención de ruptura e inconmensurabilidad que sustituye a las antiguas –con la ventaja frente a aquéllas de ser simple y única.

Sin embargo la tradición de *juzgar* aún existe, una más entre tantas costumbres y ritos sobrevividos a su propia virtud ¿Cómo juzgar sin leyes? Y a continuación, ¿cómo pronunciarse sobre una obra, si repugna fundar la apreciación sobre otra cosa que la impresión del momento? –Así pues es preciso darse una regla simple y bastante constante, que sin duda sólo puede ser arbitraria en su principio, pero que sea fija una vez escogida; una que se ajuste a caracteres de la obra que necesariamente han de existir en todas, y que reduzca en lo posible la parte del sentimiento personal.

Yo he adoptado el sistema de considerar por encima de todo, en los textos que se me hace necesario juzgar, el lenguaje mismo y su armonía.

No es que me inquiete mucho la corrección gramatical a secas: ortografía y concordancias son observancias de pura vanidad que no comprometen los intereses verdaderos del discurso, y nada tienen que ver con los valores vivos del espíritu. No le importan sino a las ambiciones más limitadas. La ortografía es hija del azar; las concordancias nada tienen de esencial; diversos pueblos prescinden de ellas. Pero además hay cierta sensibilidad para el peso y posibilidades de las palabras, cierta posesión profunda y casi orgánica de las funciones de la sintaxis, cierto gusto en el encadena-

miento de formas, el manejo de las unidades del discurso y la subordinación de las figuras que lo componen: percibirlo en un texto es leer en él un porvenir de escritor.

Y como se trate de un poema, la condición musical es absoluta: si el autor no ha contado con ella, especulado sobre ella; si se observa que su oído sólo ha intervenido pasivamente y los ritmos, acentos y timbres no han cobrado en la composición del poema una importancia sustancial, equivalente a la del sentido –hay que desesperar de ése que quiere cantar sin sentir demasiada necesidad de hacerlo, y en quien las palabras que ofrece sólo sugieren otras palabras.

Este sistema simple permite llegar a conclusiones bastante razonables con bastante rapidez. Si en un escrito se encuentra una cierta conciencia de los recursos del lenguaje, sus valores y articulaciones; si en él se reconocen asímismo afortunadas disposiciones musicales, se puede pensar que haya en el autor suficiente sensualidad y fuerza constructiva o combinatoria como para que pueda soñar sin delirios en desarrollarse como poeta.

Me quedé extrañado, casi intrigado, al advertir en los ensayos de mi joven chino la presencia de los síntomas propicios que acabo de indicar. Sus versos eran *positivamente mejores* que la mayor parte de los que se me invita o conmina a leer. Les encontraba algo más. Esas pequeñas piezas estaban escritas visiblemente bajo la influencia de los poetas franceses de hace cuarenta años. Por entonces apareció, entre el Parnaso y el simbolismo, un intento de armonizar el rigor extremo con la extrema libertad; y ese esfuerzo por combinar la arquitectura de unos con las musicalidades de los otros llevó a quien así lo quiso a estudiar, inventar o multiplicar diversos artificios a veces deliciosos.

Aunque fuera chino y hubiera aprendido hacía poco nuestra lengua, el señor Liang Tsong Taï parecía en sus versos y afirmaciones no sólo instruido en esos refinamientos tan especiales, sino también ávido de ellos. Los usaba y valoraba asombrosamente bien.

Pero enseguida caí en que mi sorpresa era ingenua. *Aunque fuera chino...* ¡nada de eso! *Por serlo* precisamente era forzoso que Liang, mucho mejor que un europeo, que un francés *medio,* pongamos un bachiller, supusiera, presintiera, desvelara y tratara de sorprender y hacer suyos esos medios delicados, esos preciosos abusos que transforman el vil lenguaje en materia y operaciones

exquisitas de donde extraer objetos puros o deliciosos en exceso, que hacen de una palabra una gema y de un verso una estructura definitiva, cuya intrínseca perfección guarda un eterno acaecer de voluptuosidad incorruptible.

La raza china es, o fue, la más literaria de las razas, la única que antaño osara confiar los cuidados del gobierno a los letrados, aquélla cuyos amos se jactaban más de su pincel que de su cetro y ponían sus poemas entre sus tesoros.

Ya sé que los chinos no hicieron demasiado en matemáticas; negligencia infortunada por la que ahora padecen; e inconcebible, pues apenas se concibe cómo su espíritu asombrosamente ingenioso no se dejó seducir por los números ni descarriar por los símbolos. Al considerar sin embargo ciertos trabajos muy complicados que ejecutan en marfil o maderas muy duras, se diría que les gusta imaginar e imaginan con precisión modelos de *continuos*. Ahora bien, complejidades de ese género son las que interesan a una ciencia aún muy joven, una de las ramas más arduas de la geometría. Pero no hubo geómetras entre los chinos, y sus intuiciones se quedaron en intuiciones de artista; no han servido de pretexto y primer apoyo a los desarrollos lógicos de un pensamiento abstracto...

Esas reflexiones me llevan al cabo a encontrar natural que el señor Lian haya percibido en nuestra literatura, casi tan pronto como la conoció, aquello que la emparenta a las creaciones del arte más sutil y antiguo que existe. Los chinos pasan por inventores de refinamientos de todo género. Se dice que refinaban así el amor como los suplicios, y que ejercían en materia muerta o viva con osadía, paciencia y curiosidad iguales a las que occidente derrochaba con sus ideas en deducciones y análisis.

Un vástago de esa raza tiene pues grandes posibilidades de estar más *sensibilizado* que cualquiera en Europa con respecto a las más refinadas búsquedas de gozo.

Me basta ahora seguir un poco más allá estos pensamientos para desembocar en la presente obra. En todo país, en cualquier época, el extremo del refinamiento viene siempre a dar en una especie de suicidio: expira en el deseo de una simplicidad suprema, pero sabia y casi perfecta, semejante a la ruinosa simplicidad de un hombre muy rico que se viste en el sastre más caro con trajes cuyo precio no se advierte a primera vista, o se alimenta sola-

mente de frutos que cultiva sin embargo con enormes gastos en sus campos. Y es que hay dos simplicidades, una primitiva que viene de la carencia, otra que nace del exceso y por exceso sale de él desengañada. La famosa simplicidad de los clásicos, su compuesta desnudez, su pureza tan lejana a la inocencia, nunca pueden aparecer sino luego de tiempos de abundancia desordenada y acopio de experiencias, al amparo del hastío que dimana de un exceso de riquezas, y que inspira la idea de reducirlas a su quintaesencia. En las obras que entonces se hacen, se evita hacerlas notar; se prefiere que muestren todo lo que suponen.

Esto es lo que reconozco en los poemas de T'au Yuan Ming que el señor Liang Tson Taï nos ofrece en esta amena traducción; y también lo que me induce a emparentar este antiguo poeta con los clásicos de la Antigüedad y algunos de los franceses.

Véase cómo contempla T'au Yuan Ming la «naturaleza». Se mezcla, participa en ella; pero no piensa en agotar sus sensaciones. Los clásicos no hacen descripciones de ésas que suponen ojos especializados de pintor, o que llaman a escena al diccionario en pleno. A un clásico, aun siendo chino, le repugna esa inhumanidad a veces admirable que de precisión en precisión o de metáfora en metáfora llega a hacer las cosas mil veces más sensibles al lector de lo que fueron para el escritor por sí mismas, en la realidad. Esos artistas discretos contemplan los paisajes a veces como amantes, a veces como sabios, más o menos sonrientes. Otras veces se presentan como amantes de los jardines, o la pesca, o la caza; o simplemente de frescor y quietud. Así ocurre con los Virgilio y La Fontaine de los chinos.

T'au Yuan Ming habría hallado fácilmente el *frigus opacum,* los *amica silentia;* y en lo que se refiere *au sombre plaisir d'un coeur melancolique* [al sombrío placer de un corazón melancólico], apenas canta a otra cosa. Alguna vez se retrata deliciosamente:

Apoyado en la ventana,

dice,

Contemplo en mi alegría mis ramas favoritas

o bien:

La sombra se adensa; mas yo me demoro
acariciando el pino solitario.

Esa caricia va muy lejos.

Los poetas, sin duda, pierden casi toda la sustancia de su arte en las traducciones; pero fiando en el sentido literario que tanto me ha sorprendido y cautivado en el señor Liang Tson Taï, estoy seguro de que ha sacado para nosotros del original todo cuanto permitía la inmensa diferencia de las lenguas.

El concierto Lamoureux en 1893*

¿Me está permitido a mí hablar aquí? ¿Descolocar los atriles, aparecer entre las cuerdas maravillosas, las maderas suaves, los cobres todopoderosos, y no para cantar, sino para tratar de hacer oír una voz –ni cantante ni armoniosa, y en la que no lleva la batuta el señor Wolff? Les confieso que estoy emocionado de encontrarme, único de mi especie, en este bosque encantado en que resuena entre el variado ramaje de los timbres tan tierna o tan violentamente el genio.

¡Cómo justificar entonces esta ruptura del encanto que se me hace cometer! Me siento avergonzado y culpable como aquel caballero que, en el Cirque d'Été de otros tiempos, entró bruscamente durante la ejecución de una pieza y vió con terror a Lamoureux dar un golpe seco de batuta, dejar de dirigir, volverse lentamente hacia él, cruzarse de brazos, y fulminarle con un golpe de silencio repentino, absoluto, demoledor. Quinientas miradas fijas en él le redujeron a cenizas.

¿Cómo se explica pues mi sacrilegio, esta introducción de un escritor y su palabra llana y pobre en el santuario?

Es que la deuda de la literatura con Charles Lamoureux es inmensa; y se satisface como se puede.

Observen primeramente que cualquier historia literaria del siglo XIX que no hable de música será una historia vana; peor que incompleta, inexacta; peor que inexacta, ininteligible. Aparte de

* Alocución pronunicada el 4 de enero de 1931 con ocasión del Cincuentenario de los conciertos Lamoureux.

que, en general, toda historia literaria que sólo hable de literatura es obra tan poco sólida como sería por ejemplo una historia política en que no se mencionaran acontecimientos económicos.

Cada época tiene sus grandes excitantes, sus temas dominantes de interés, y la literatura siempre resulta afectada aunque sea de manera más o menos directa.

Pues bien, hoy les digo que no se puede entender nada del movimiento poético desarrollado desde 1840 ó 50 hasta nuestros días si no se hace patente, se elucida y se precisa el papel capital y básico que la música ha desempeñado en esa notable transformación. La educación musical del público francés, y en particular de un número creciente de escritores franceses, ha contribuido más que cualquier consideración teórica a orientar la poesía hacia un destino más puro y a eliminar de sus obras todo lo que la prosa puede expresar con exactitud. Al igual que la música dividió en sus comienzos las impresiones auditivas –desechando unas, los *ruidos,* que tienen alguna clase de significado pero combinan mal entre sí, y reuniendo por el contrario los *sonidos,* que de suyo nada significan pero pueden reproducirse y combinarse muy bien– así también la Poesía se ha afanado, a veces con mucho esfuerzo, a veces con mucho riesgo, por distinguir en el lenguaje lo mejor posible esas expresiones en que sentido, ritmo, sonoridades de la voz y movimiento se armonizan y refuerzan, mientras por el contrario trataba de proscribir aquéllas en que el sentido es independiente de la forma musical y de todo valor auditivo.

Esta especie de reeducación de la poesía (considerando el período que va de 1880 a 1900) tuvo en Lamoureux y los conciertos Lamoureux agentes de primera importancia. Así como Baudelaire tuvo los Conciertos Pasdeloup, Mallarmé y sus seguidores tuvieron los Conciertos Lamoureux.

Charles Lamoureux era todo celo, todo escrúpulo, todo rigor y honestidad en su admirable oficio –ése verdaderamente sagrado del director de orquesta, que exige ser a la vez crítico y apóstol, conocedor y hechicero, capitán y virtuoso–. El director de orquesta es un extraño solista, un ejecutante complejo formado por ciento veinte ejecutantes ¡Señor Director, es usted un Monstruo de Fábula!...

Por los rasgos tan nobles de su natural, por su exigencia, su amor a la perfección y sus escrúpulos, Lamoureux pertenecía a esa época devota de la belleza, casi religiosamente, que vivimos en nuestra juventud.

Esa juventud veía en el arte la única salida, la única cultura posible en adelante, y los más elevados sentimientos. El acto del artista y la emoción comunicada por las obras le parecían los únicos objetos indiscutibles de amor, trabajo o deseo, los únicos medios de redención; en suma, las únicas certidumbres inmediatas, sustraídas a los ataques de la crítica, las únicas en fin que podían darle la fuerza de la fe sin exigirle creencia alguna.

Pues bien, la música –y en particular la orquestal– era entre todas las artes la más apta para imponer y aún exasperar ese sentimiento de certeza y poder.

Por otra parte, la gran música de los maestros modernos representa en el orden de las artes el análogo de esos medios poderosos, incluso excesivos, que otros modernos han sabido crear en el orden de las empresas materiales. Esa gran música dispone en cierto modo de una energía estética desmesurada. Toca las honduras de la vida, los extremos de la pasión, imita las combinaciones del pensamiento, parece remover la naturaleza; agita, apacigua, recorre el sistema entero de los nervios –y lo logra con una acción irresistible, en unos instantes: a veces con una sola nota. La música juega con nosotros, nos deja tristes, jubilosos, embriagados o pensativos, y nos vuelve a su antojo más ardientes, profundos, tiernos o fuertes de lo que jamás fuera hombre alguno.

Así como nuestras máquinas cumplen trabajos y nos comunican velocidades que exceden desmesuradamente a nuestras fuerzas, así la Música grandiosa –con sus éxtasis, sus furores siempre dispuestos a apoderarse de nosotros, su ficción de un conocimiento ilimitado y su posesión casi total del ser– nos ofrece y nos impone estados a medias engañosos y sin embargo más poderosos que la mayoría de los reales. Ningún otro arte puede aspirar a tal soberanía.

No es de extrañar por tanto que esa música haya adquirido carácter de culto. Al mismo tiempo que predicaba el arte, era una experiencia que exploraba la entera extensión del ser afectivo y psíquico, y además era de por sí un gozo superior.

Excitación de una vida interior intensa, y al mismo tiempo, comunión. Pues mil seres reunidos que por unas mismas causas cierran los ojos, sufren idénticos transportes, se sienten a solas consigo mismos y no obstante identificados por esa íntima emoción con tantos de sus prójimos, convertidos de verdad en sus *semejantes* –constituyen la condición religiosa por excelencia, la unidad sensible de una pluralidad viva.

La música produce artificialmente lo que las grandes alegrías o tristezas públicas, lo que se ve en esos días solemnes en que los hombres por la calle se hablan sin conocerse, y a poco más se abrazarían...

Pues bien, ese culto, esa función sagrada, esos oficios eran los que en tiempos de mi juventud se celebraban en el Cirque d'Eté. Desde fines de otoño a fines de la primavera, el concierto Lamoureux era el suceso semanal que santificaba a los fieles del arte, y en particular a los poetas.

Figúrense ese anfiteatro desaparecido, hasta los topes, lleno a reventar de lo más elegante, profundo y entusiasta de París. De esa combinación se desprendía un calor sofocante y muy propicio.

Salía Lamoureux; siempre digno; sin sonreir nunca, ni a los gritos de ¡bravo! Subía ante el atril. Se hubiese dicho que subía al altar, que tomaba el poder supremo; y en verdad lo hacía, se disponía a promulgar las leyes de los dioses de la Música.

Levantaba los brazos... Quedaban seiscientas almas suspensas a su gesto. Al punto se acompasaban alientos y corazones. Cundía el recogimiento, la disposición a estremecerse. Nadie osaba ni pensar en el menor movimiento, pues en esa rotonda del Cirque había dos seres de una intolerancia total y casi brutal: uno, Lamoureux; el otro, nosotros, jóvenes amontonados en el paraíso de dos francos –fanáticos, y como todos los puros, prontos a aniquilar al primer indigno al que le crujiera la silla o se le escapara el catarro.

Pero en una banqueta de la galería, sentado a la sombra y al abrigo de un muro de hombres en pie, un hombre que por insigne merced tenía entradas al Cirque, STÉPHANE MALLARMÉ, padecía el hechizo de Beethoven o de Wagner con arrobo pero también con ese dolor angélico que nace de las rivalidades supe-

riores. En sus pensamientos protestaba, y descifraba también como artista grande del lenguaje lo que los dioses del sonido puro enunciaban y proferían a su modo. Mallarmé salía de los conciertos lleno de unos celos sublimes. Trataba desesperadamente de encontrar los medios de recobrar para nuestro arte la importancia y las maravillas que la todopoderosa Música le había arrebatado.

Con él los poetas dejaban el Cirque deslumbrados y mortificados. Pero somos jugadores cabales. No me cuesta cantar las alabanzas de la Música, que implican las de su admirable siervo Charles Lamoureux. No olvidemos que la gloria de todas las artes tiene como agente indispensable al escritor ¡No todas las trompetas las tiene usted, señor Director!.. ¿Qué sería del nombre de Lamoureux si una pluma no lo escribiera al margen de la historia de la literatura y de la música francesa?

Historia de Anfión*

(melodrama)

Señoras, señoritas, caballeros,

Antes de que la leyenda de Anfión, en la forma que yo le he dado y Arthur Honegger ha sabido impregnar y animar con su inspiración, se presente ante ustedes de la mano de Ida Rubinstein y los artistas que dirige el señor Robert Siohan, voy a contarles su historia en pocas palabras; pues esta leyenda tiene su historia en mi pensamiento.

La arquitectura ocupó un lugar señalado entre los primeros amores de mi espíritu. Mi adolescencia imaginaba con pasión el acto de construir: mi pasión se nutría de lecturas poco precisas, de croquis y teorías que me montaba. Hallaba más gusto y enseñanza ahí que en mis estudios, y la idea misma de *construcción*, que es paso del desorden al orden y uso de lo arbitrario para alcanzar lo necesario, iba quedando grabada en mí como prototipo de la acción más bella y completa que pueda proponerse el hombre. Un edificio logrado nos muestra de una sola mirada una suma de intenciones, invenciones, conocimientos y fuerzas que su existencia supone; manifiesta a la luz del día la obra combinada del querer, el saber y el poder del hombre. Única entre las artes, y en un indivisible instante de visión, la arquitectura carga nuestra alma con el sentimiento total de las facultades humanas.

Pero la adolescencia es inconstante, y la mía fue muy pronto seducida por la poesía; se puso a hacer los versos que se hacían

* Conferencia pronunciada el 14 de enero de 1932.

cuarenta años atrás. Eran los tiempos del simbolismo: cada cual según su natural y su escuela, andábamos unos y otros bastante ocupados en aumentar como mejor sabíamos la cantidad de música que la lengua francesa permite introducir en el discurso. Esa preocupación musical y algunas otras que se le sumaron me lanzaron a ilimitadas reflexiones sobre las artes, y poco a poco sobre otros mil temas que hubiera creído bien lejanos.

Pero nada está lejos del espíritu.

Ocurrió que me extravié entre tanta curiosidad distinta, lo bastante para perder el gusto por escribir. Le dejaba a mi fantasía completa libertad de hacer y deshacer, de crear sin traba y criticar sin mesura, lo que constituye un peligroso juego, uno de esos juegos de azar en que uno puede arruinarse –pues un pensamiento privado de toda restricción externa, dispensado de toda aprobación y sin miras a una obra o acto definidos ignora su verdadera naturaleza, que es armonizarse con el hombre entero, y fácilmente se cree todopoderoso y universal: en una palabra, se acostumbra a los dividendos ficticios y las operaciones imaginarias.

Felizmente la arquitectura que me había encantado en mi juventud me había dejado en el fondo un gusto por lo sólido, un cierto modelo de construcción real, y así, una cierta desconfianza frente a las causas de daño y ruina que la realidad pone en acción en cualquier cosa, y en particular en las del espíritu. El arte de construir nos recuerda que nada se sostiene por sí solo, y que una cosa es amar la belleza y concebirla, y otra muy distinta que otros la conciban. Así como el peso trabaja y juzga a su modo la obra del arquitecto, que somete a una crítica constante e implacable, así ocurre en cualquier materia. Apenas concebida, cualquier producción vive con peligro, debe sufrir pruebas de resistencia y sostenerse frente a la objeción así como frente a la indiferencia y el olvido. De esta observación sólidamente fundada pueden sacarse grandes consecuencias aun en el orden literario, y hasta en poesía. Incluso en las piezas más ligeras hay que pensar en la duración –es decir en la *memoria*, es decir en la *forma,* tal como los constructores de agujas y torres piensan en la estructura.

Como pensaba con tal libertad en tantas cosas, y entre ellas bastante a menudo la música y la arquitectura, por cierto, debía

ocurrir fatalmente que algunas relaciones entre una y otra vinieran a entretener mi espíritu. Esas relaciones son fáciles de presentir vagamente, delicadas de precisar y definir, y no es imposible ponerlas en duda –pues todo lo estético es dudoso. Pero en lo que a mí se refiere me parecían de una evidencia deslumbrante, lo que quiere decir que deseaba mucho que existieran y eso bastaba para darles existencia. Distaba mucho de haber sido el primero en desearlas y por ende percibirlas. Es claro que música y arquitectura son artes que prescinden igualmente de la imitación de las cosas; artes en que materia y forma guardan entre sí relaciones más íntimas que en las demás; una y otra se dirigen a la sensibilidad más general. Ambas admiten *repetición,* medio todopoderoso; ambas recurren a los efectos físicos de la magnitud y la intensidad, con los que pueden enajenar sentidos y espíritu hasta aplastarlos. Por último, sus respectivas naturalezas permiten o sugieren todo un lujo de combinaciones y desarrollos regulares que las acerca o equipara a la geometría. Olvidaba lo esencial: la *composición* –es decir, la ligazón del conjunto con el detalle– es mucho más sensible y exigible en las obras de música y arquitectura que en las artes cuyo objeto es la reproducción de seres visibles; pues al tomar éstas elementos y modelos en préstamo al mundo exterior, el de las cosas hechas y los destinos fijados, se producen impurezas, alguna alusión a ese mundo ajeno, o alguna impresión equívoca y accidental.

Nada de esto había escapado, indudablemente, a esos griegos que todo lo vieron. Los antiguos tuvieron que haber meditado sobre esas notables concordancias del arte de los sonidos con el de las masas y perspectivas. Pero su costumbre, púdica y deliciosa, era dar figura a sus ideas. Para disfrazar sus temas físicos o metafísicos gustaban de fingir personas y dramas en que atributos y acción se pudieran tomar por lo que parecían, y complacer como un cuento o una historia, o bien descifrarse y traducirse en valores de sabiduría o ciencia, en *pensamientos.* Nuestros mitos sin embargo son totalmente abstractos. No por ello dejan de ser mitos. Nuestras ideas no tienen cuerpo. Pensamos con esqueletos. Hemos perdido el arte mayor de significar con belleza.

Fíjense... Lo que acabo de decir es un ejemplo. Acabo de resumir secamente el argumento de una posible aproximación

entre arquitectura y música. Consideraciones bastante frías. Pero imagínense ahora todo esto encarnado, vean una escena, formen un personaje tan bello como quieran, vestido y compuesto con tanta nobleza como deseen, en el centro del más poético lugar. Prodiguen en torno suyo aguas y roquedales, planten a pie de monte un espeso bosque, y espantoso, instituyan el horror sagrado, y en una apartada umbría no se olviden de alumbrar una misteriosa fuente donde la cara del cielo se repita un poco.

Así todo dispuesto, nuestras cumbres y roqueros, nuestros árboles y nuestra fuente, y nuestro héroe bien plantado y caracterizado, hélo aquí, ahora, que se levanta y se anima y obra. Entre sus manos brilla una lira. Ataca ese silencio, y a la virtud de sus cantos y de las cuerdas divinas que pulsan sus dedos, piedras y peñas dispersas se derrumban, ruedan o van atraídas rebotando y dando tumbos, retumbantes y sonantes, hacia un lugar en que sus masas se suman, y poco a poco toman forma, y se ordena y se compone un edificio, un templo.

Durante algunos años este germen siguió durmiendo en no sé que repliegue de mi espíritu. Allí hubiera seguido para siempre entre tantos otros vestigios e ideas de juventud si una noche el azar de una conversación con Claude Debussy no hubiese reanimado y llamado de nuevo a la existencia a ese grano de posibilidad.

Acabo de decirles que en esa época lejana me dispersaba gustosamente en imaginaciones teóricas. En particular me preguntaba a veces, con la maravillosa libertad de quien no tenga nada que ver con lo real ni vaya a pasar jamás a la ejecución y el acto, me preguntaba y me respondía acerca de la organización y composición de obras de gran estilo, y de aquéllas que emplean simultáneamente medios de varias clases, como la ópera. La ópera me parecía un caos, un uso desordenado de partes líricas, orquestales, dramáticas, mímicas, plásticas o coreográficas, un espectáculo tosco en suma, ya que nada ordenaba la entrada en acción ni el contraste de potencias diversas, nada limitaba su acción, y el conjunto de la obra quedaba abandonado a la inspiración divergente de libretista, músico, coreógrafo, pintor de decorados, director de escena e intérpretes.

Le dije a Debussy que yo alcanzaba a entrever un sistema extravagante, fundado en un análisis de los medios y una convención rigurosa (aunque arbitraria) en virtud de la cual le daba a cumplir a cada uno de ellos una función muy clara y estricta.

Así, orquesta y canto recibían empleos profundamente distintos, y la acción dramática, la mímica y la danza eran rigurosamente separadas y producidas cada cual a su tiempo, en períodos bien determinados. Creo que llegaba a dividir el espacio de la escena en lugares, planos y niveles, y en cada obra esas zonas diversas debían asignarse a este o aquel grupo de danza, canto o mimo, o incluso a tal o cual personaje con exclusión de cualquier otro. Eso era darle un papel a cada parte del espacio como se les da a los actores. Otro tanto ocurría con la duración, dividida y aun... cronometrada. Por otra parte, luces y decorados debían someterse a condiciones no menos razonadas, y el conjunto representaría así el sistema de restricciones más imperioso que pudiera imaginarse. Un desenfreno de disciplina y construcción *formal*. Confieso aquí que la construcción de obras a partir de condiciones formales, y casi exclusivamente mediante el montaje de tales obligaciones de hacer o no hacer, ha sido uno de mis sueños más queridos. Observen que eso significa llevarse la mayor parte de lo que se llama *inspiración* al período de preparación de la obra. En esa época (en la que el soneto aún era apreciado) yo acostumbraba decir que ponía más alto a su inventor que al autor del más hermoso de todos esos poemas de forma fija.

Sólo añadiré unas palabras sobre esta pintoresca concepción del espíritu teórico de cuyas deducciones no puedo acordarme, además, completamente. Sí me parecía –y acaso sea éste el punto de verdad interesante– que llevando al límite mi sistema, un sistema que por acumulación de condiciones excluía metódicamente la imitación directa de la vida en escena, en tanto en cuanto pudiera hacer olvidar el sentido profundo de la obra, que ese sistema en fin se acercaba mucho a una concepción *litúrgica* del espectáculo... Uno ya no es moderno...

Debussy, naturalmente, le dio muy poca importancia a esa concepción de tan complicada apariencia, aunque de principios tan simples; y puesto que yo mismo la veía como una fantasía y nada más, el asunto no siguió adelante.

Hizo falta el concurso de gran número de circunstancias para resucitar a mi héroe, y con él algunas de las ideas temerarias que le habían dado existencia lírica y escénica en mi espíritu. Hizo falta que Honegger naciera y se hiciera Honegger. Hizo falta que la señora Rubinstein, que al servicio de la poesía pone un celo único y todos los recursos de una energía apasionada, y que a través de la danza, la plástica y la acción dramática persigue el designio de mostrar al mundo lo más bello que pueda hacerse, hizo falta que ella se viera tentada por ese mito tan poético y aun por las dificultades que mis particulares ideas oponían a la realización.

Así que escribí *Anfión,* y lo he llamado *«melodrama».* No he encontrado otro término para calificar esta obra, que ciertamente no es ópera, ni ballet, ni oratorio. Tal como yo lo entiendo, puede y debe acercarse a una ceremonia de carácter religioso. Limitada como es, la acción también debe subordinarse a la substancia significativa y poética de cada uno de sus momentos.

Señoras y caballeros, para acabar quiero decirles unas palabras acerca de mi músico. Yo le plantée un problema completamente bárbaro y primitivo, quizá el más difícil que haya tenido que resolver jamás un compositor. El asunto se reduce a esto: Anfión, hombre, recibe de Apolo la lira. Nace la música entre sus dedos. A los sones de la música naciente las piedras se mueven, y se unen: se ha creado la arquitectura.

Pero la música, en consecuencia, no debe aparecer con toda su fuerza y riqueza sino una vez recibido y asimilado por el héroe el don del dios. Así que el compositor está sometido a esta terrible exigencia: tratar toda la primera parte con un mínimo de medios, casi exclusivamente voces y alguna percusión, algún trazo o un dibujo imperceptible que sostenga la mímica y la danza. En suma, casi nada de música en una primera fase, y toda en la segunda.

El mínimo para empezar. El máximo para seguir.

Porque aún le he pedido a Honegger otro logro, a saber, que en sólo unos instantes, a partir del momento en que Anfión descubre o inventa el arte de los sonidos, hiciera un despliegue fulgurante de todos los recursos de ese arte –desde la escala hasta la gran fuga que van a escuchar ustedes a continuación...

La conquista de la ubicuidad

Se instituyeron nuestras Bellas Artes y se fijaron sus tipos y usos en tiempos bien distintos de los nuestros, por obra de hombres cuyo poder de actuar sobre las cosas era insignificante frente al que hoy tenemos. Pero el pasmoso crecimiento de nuestros medios, la flexibilidad y precisión que éstos alcanzan, y las ideas y costumbres que introducen, nos garantizan cambios próximos y muy hondos en la antigua industria de lo Bello. En todo arte hay una parte física que no puede contemplarse ni tratarse como antaño, que no puede sustraerse a las empresas del conocimiento y el poder modernos. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son desde hace veinte años lo que eran desde siempre. Hay que esperar que tan grandes novedades transformen toda la técnica de las artes y de ese modo actúen sobre el propio proceso de la invención, llegando quizás a modificar prodigiosamente la idea misma de arte.

De entrada, indudablemente, sólo se verán afectadas la reproducción y la transmisión de las obras. Se sabrá como transportar y reconstituir en cualquier lugar el sistema de sensaciones –o más exactamente de estimulaciones– que proporciona en un lugar cualquiera un objeto o suceso cualquiera. Las obras adquirirán una especie de ubicuidad. Su presencia inmediata o su restitución en cualquier momento obedecerán a una llamada nuestra. Ya no estarán sólo en sí mismas, sino todas en donde haya alguien y un aparato. Ya no serán sino diversos tipos de fuente u origen, y se encontrarán o reencontrarán íntegros sus beneficios en donde se desee. Tal como el agua, el gas o la corriente eléctrica vienen de lejos a nuestras casas para atender nuestras necesidades con un esfuerzo casi nulo, así nos alimentaremos de imágenes visuales o auditivas

que nazcan y se desvanezcan al menor gesto, casi un signo. Así como estamos acostumbrados, si ya no sometidos, a recibir energía en casa bajo diversas especies, encontraremos muy simple obtener o recibir también esas variaciones u oscilaciones rapidísimas de las que nuestros órganos sensoriales que las recogen e integran hacen todo lo que sabemos. No sé si filósofo alguno ha soñado jamás una sociedad para la distribución de Realidad Sensible a domicilio.

Entre todas las artes es la música la que está más cerca de ser traspuesta al modo moderno. Su naturaleza y el lugar que ocupa en el mundo la señalan para ser la primera que modifique sus fórmulas de distribución, de reproducción, y aun de producción. De todas las artes, es la música la que tiene mayor demanda, la que más se mezcla con la existencia social, la más cercana a esa vida a la que anima, acompaña, o imita en su funcionamiento orgánico. Se trate de progresión armónica o letra, de espera o acción, del régimen o de los imprevistos de nuestro durar, la música le sabe arrebatar, combinar y transfigurar su paso y sus valores sensibles. Nos trama un tiempo de falsa vida insinuando apenas los trazos de la verdadera. Nos acostumbramos, nos entregamos a ella con igual delicia que a las *substancias justas, potentes y sutiles* que celebraba Thomas de Quincey. Como toca directamente a la mecánica afectiva, que maneja y pulsa a su antojo, es universal por esencia; encanta y hace danzar por toda la tierra. Al igual que la ciencia, se vuelve una necesidad y un producto internacional. Esa circunstancia, junto a los recientes progresos habidos en medios de transmisión, sugería dos problemas técnicos:

I. Hacer oir en cualquier punto del globo, al instante, una obra musical ejecutada en cualquier parte.

II. Recuperar a voluntad una obra musical en cualquier parte del globo y en cualquier momento.

Esos problemas están resueltos. Las soluciones se vuelven cada día más perfectas.

Aún estamos bastante lejos de dominar hasta ese mismo punto los fenómenos visibles. Color y relieve aún se resisten bastante. Un sol que se pone en el Pacífico o un Tiziano que está en Madrid no

vienen aún a pintarse en el muro de nuestro cuarto con la misma fuerza y verosimilitud con que recibimos una sinfonía.

Todo se andará. Quizás se vaya aun más lejos y se sepa cómo hacernos ver algo de lo que se encuentra en el fondo del mar. Pero en cuanto al universo del oído, sonidos, ruidos, voces y timbres nos pertenecen desde ahora en adelante. Los evocamos cuando y donde nos place. Antaño no podíamos gozar de la música en el momento elegido, según nuestro humor. Nuestro gozo se debía acomodar a la ocasión, al lugar, la fecha y el programa ¡Qué de coincidencias hacían falta! Ahora se acabó esa servidumbre tan contraria al placer, y por tanto a una inteligencia más exquisita de las obras. Poder escoger el momento de un goce, poderlo disfrutar cuando no sólo es deseable para el espíritu sino que viene exigido y como esbozado ya en el alma y en el ser, significa darle todas las oportunidades a las intenciones del compositor, puesto que es permitir a sus criaturas que resuciten en un medio viviente no muy distinto de aquel en que fueron creadas. El trabajo del artista musical, sea autor o virtuoso, encuentra en la música grabada la condición esencial del más alto rendimiento estético.

Recuerdo ahora una fantasía que ví de niño en un teatro extranjero. O creo haberla visto. En el castillo del Encantador, los muebles hablaban, cantaban, tomaban parte poética y burlona en la acción. Una puerta tocaba al abrirse una fanfarria pomposa o chirriante. No había cojín que al sentársele alguien no gimiera alguna frase cortés. Cada cosa desprendía melodías al rozarla.

Espero que no lleguemos a tales excesos de magia sonora. En la actualidad ya es imposible comer o beber en un café sin verse perturbado por algún concierto. Pero será maravillosamente agradable poder cambiar a nuestro antojo una hora vacía, una tarde eterna o un domingo infinito en magia, ternura o movimientos de espíritu. Hay días malos; hay personas muy solas, y no faltan aquéllas a quienes la edad o el desvalimiento encierran consigo mismas, que ya se conocen de sobra. Héte aquí que esos ratos vacíos y tristes y esos seres destinados al bostezo y los pensamientos taciturnos son ahora dueños de adornar su ocio o de infundirle pasión.

Tales son los primeros frutos que nos ofrece la nueva intimidad de la Música y la Física, cuya alianza inmemorial ya nos había dado tanto. Y se verán muchos otros.

Glosa de algunas pinturas

Museo de Montpellier (1891)

I

CRISTOFORO ALLORI
CABEZA DE PAJE

Hacia un occidente desconocido se vuelve el tierno rostro, ornado de espuma de bucles y caracolas de ámbar, o cabellera en que se atenúa ya el oro infantil: hace dos siglos que ondea.

Pero los ojos están fijos en nosotros, y en la delicada bruma que esta pintura será mañana brillarán solitarios. (Ojos grandes, siempre claros bajo la frente pura, brusela azul...)

Centellea una boca de pedrería, fría y tácita, con un grano de sombra entre las dos joyas de los labios. Más abajo, se forma el pomo sombrío de una espada con la que juguetean impotentes unas débiles manos invisibles.

No es hora aún de divertirse con la muerte.

Espera a que la sonrisa clara se esfume preciosamente y veas desaparecer, hermoso niño, esa flor de tu cara, esa nariz delicada. No les faltará tu belleza a otras figuras jóvenes... *Te harás un hombre.* Y extinto todo candor, mísero de tí, no serás ya Adán –sino un pensamiento individual, y triste, que añorará su grácil adolescencia, sus juegos, la semejanza del cisne...

II

ZURBARÁN
SANTA ALEJANDRINA

¿Qué sueño no concede apariciones así a nuestras tinieblas íntimas?

¡Una rosa! primera luz que aparece sobre el hombro adorable.

Que toma figura dulcemente en esta mártir silenciosa, inclinada.

Luego un manto vivo huye por detrás –el tejido se sumerge en lo oscuro por hacer más hermoso el gesto ideal.

Pues surgidas de rabiosas manchas cetrinas, las manos piadosas guardan la bandeja de plata en que palidecen los senos cortados por el verdugo –inútiles senos que se marchitan.

Y mirad la curva de ese cuerpo que la túnica alarga; desde los finos cabellos negros a la delicada punta del pie, blandamente señala la ausencia de frutos en el pecho.

Pero hay alegría del suplicio en ese comienzo de la pureza: perder los más peligrosos ornamentos de la encarnación –los senos, los dulces senos hechos a imagen de la tierra.

El problema de los museos

No me gustan demasiado los museos. Hay muchos admirables, con nada deleitable. Las ideas de clasificación, conservación y utilidad pública, que son justas y claras, tienen poca relación con los deleites.

Al primer paso que doy hacia las cosas bellas, una mano me arranca el bastón, un rótulo me prohibe fumar.

Enfriado ya por el gesto autoritario y el sentimiento de coerción, penetro en alguna sala de escultura donde reina una confusión fría. Un busto asoma deslumbrante entre las piernas de un atleta de bronce. Calma y violencias, sonrisas, pasmos, contracciones y los más forzados equilibrios componen una impresión insoportable. Estoy en un tumulto de criaturas congeladas donde cada una pide, sin obtenerla, la inexistencia de todas las demás. Y eso sin hablar del caos de magnitudes sin medida común, de la mezcla inexplicable de enanos y gigantes, ni siquiera del resumen de la evolución que nos ofrece semejante asamblea de seres perfectos e inconclusos, mutilados y restaurados, monstruos y caballeros...

Dispuesta el alma a cualquier pena, me adentro en la pintura. Ante mí se despliega en silencio un extraño desorden organizado. Soy presa de horror sagrado. Mi paso se vuelve reverente. Mi voz cambia y se coloca algo más alta que en la iglesia, pero un poco más baja que en los asuntos ordinarios de la vida. Pronto dejo de saber a qué he venido a estas soledades enceradas, con algo de templo y de salón, de cementerio y de escuela... ¿He venido a ins-

truirme, o a buscar algo que me encante, o bien a cumplir con un deber y satisfacer las apariencias? ¿O no podría ser incluso un ejercicio de un género particular este paseo tan pintoresco, al que una belleza estorba cada paso y a cada instante desvían a diestro y siniestro obras maestras entre las que hay que conducirse como un borracho entre bares?

La tristeza, el aburrimiento, la admiración, el buen tiempo que hace ahí fuera, los reproches de mi conciencia, y la terrible sensación del gran número de grandes artistas, vienen conmigo.

Noto cómo me voy volviendo terriblemente sincero ¡Qué cansancio, me digo, qué barbarie! Esto es inhumano. Esto no tiene nada de puro. Es una paradoja, semejante acercamiento entre maravillas independientes pero rivales, incluso más enemigas cuanto más semejantes.

Sólo una civilización ni voluptuosa ni razonable puede haber edificado esta morada de incoherencia. Es insensato lo que resulta de esta vecindad de visiones muertas. Se tienen celos, y se disputan la mirada que les da existencia. De todas partes llaman mi atención indivisible. Vuelven loco a ese punto vivo que arrastra a toda la máquina del cuerpo hacia lo que le atrae...

El oído no soportaría escuchar diez orquestas a la vez. El espíritu no puede ni seguir ni dirigir varias operaciones distintas, y no hay razonamientos simultáneos. Pero el ojo se encuentra obligado a admitir en la abertura de su ángulo movedizo y en el instante de la percepción un *retrato* y una *marina,* una *cocina* y un *triunfo,* y personajes de los más diversos estados y dimensiones; y encima ha de acoger en una misma mirada armonías y maneras de pintar mutuamente incomparables.

Así como el sentido de la vista se ve violentado por ese abuso del espacio que constituye una colección, no ofende menos a la inteligencia una apretada reunión de obras importantes. Cuanto más bellas son, cuanto más excepcionales efectos de la ambición humana, más deben distinguirse. Son objetos raros, que sus auto-

res hubiesen querido únicos. *Ese cuadro,* se dice a veces, *MATA a los que tiene alrededor...*

Estoy seguro de que ni Egipto, ni China, ni Grecia, sabios y refinados como fueron, conocieron nunca este sistema de yuxtaponer producciones que se devoran unas a otras. No alineaban unidades de placer incompatibles bajo números de matrícula y según principios abstractos.

Pero nuestra herencia es aplastante. El hombre moderno, extenuado por la enormidad de sus medios técnicos, está igualmente empobrecido por el exceso de riquezas. El mecanismo de donaciones y legados –la continuidad de producción y adquisición– junto con esa otra causa de crecimiento que tiene que ver con las variaciones de moda y gusto, con la vuelta del gusto a obras que se había desdeñado, contribuyen sin descanso a la acumulación de un capital excesivo y, por tanto, inutilizable.

El museo ejerce una atracción continua sobre todo lo que hacen los hombres. El hombre que crea y el que muere lo alimentan por igual. Todo acaba en la pared o en la vitrina... Sin poderlo evitar pienso en la banca de ciertos juegos que gana en todos los lances.

Pero la capacidad de servirse de esos recursos cada vez más grandes está lejos de crecer con ellos. Nuestros tesoros nos abruman y nos aturden. La necesidad de concentrarlos en un edificio exagera su efecto pasmoso y triste. Por vasto que sea el palacio, por adecuado y bien ordenado que esté, siempre nos encontramos un poco perdidos y desolados en esas galerías, solos contra tanto arte. La producción de miles de horas que tantos maestros consumieron pintando y dibujando actúa en unos instantes sobre nuestros sentidos y nuestro espíritu, ¡y eran horas cargadas a su vez de años de búsquedas, experiencias, atención y genio...! Inexorablemente hemos de sucumbir ¿Qué hacer? *Nos volvemos superficiales.*

O bien eruditos. En materia de arte la erudición es una especie de derrota: aclara justo aquello que no es lo más delicado, y

ahonda en lo inesencial. Sustituye la sensación por sus hipótesis, y la presencia de la maravilla por su prodigiosa memoria; y añade al inmenso museo una biblioteca ilimitada. Venus vuelta documento.

Salgo con la cabeza molida y las piernas tambaleantes de ese templo de los placeres más nobles. La fatiga extrema se acompaña a veces de una actividad casi dolorosa del espíritu. El magnífico caos del museo me sigue y se combina con el movimiento de la calle viva. Mi malestar busca su causa. Percibe, o inventa –alguna imprecisa relación entre esa confusión que le obsesiona y el estado atormentado de las artes de nuestro tiempo.

Estamos y nos movemos en el mismo vértigo de mezcolanza que le infligimos como suplicio al arte del pasado.

De golpe percibo una vaga claridad. Se insinúa en mí una respuesta, se destaca poco a poco de mis impresiones y exige pronunciarse. Pintura y Escultura, me dice el Demonio de la Explicación, son niños abandonados. Su madre ha muerto, su madre Arquitectura. Mientras vivió les daba lugar, empleo y límites. Les estaba negada la libertad de errar. Tenían su espacio, su luz bien definida, sus temas, sus alianzas... Mientras vivió, sabían lo que querían...

–Adiós, me dijo esta idea, no iré más lejos.

Los frescos de Pablo Veronés*

Los artistas de hoy tienen sus propios méritos; pero hay que confesar que apenas afrontan obras grandes; que no están a gusto ante problemas de composición; que no les gusta inventar. Si inventan, muy a menudo sucumben al detalle; si no inventan, son incapaces para los conjuntos. El fragmento les absorbe: debería ser al contrario.

Nuestro arte ya no parece crear más que *por el método exhaustivo.* Se refugia en experiencias cuya suma esté aún por hacer.

Así, de nada parece más alejado, de nada quizás seamos menos capaces que de vastas empresas decorativas a la vez libres y sabias como las que se ven en las villas de Venecia.

Trabajos semejantes, que corresponden a los tiempos épicos de la pintura, exigen una reunión de condiciones que en nuestros días es más que rara: en el artista suponen un conocimiento completo de su arte, convertido en él en segunda naturaleza; es indispensable un extremado virtuosismo. Por otra parte, para dar lugar y medios de demostrar quién es a esta técnica hecha carne, hace falta que las circunstancias sociales admitan y conserven una aristocracia a la que no le falten riquezas ni gusto, y que se sienta con valor para el fasto.

En la época en que se daban esas condiciones nació todo un arte de la sobreabundancia. Rubens fue sin duda su héroe más pomposo; pero en la campiña que riega el Brenta, en los techos y muros de las célebres villas palladianas, Veronés y sus discípulos ya habían desplegado sus extraordinarios talentos.

Mientras que la ejecución de un simple y solitario arte «desnudo», un paisaje o una naturaleza muerta, parece bastar para

* Prefacio al libro de G.-K. Loukomski, 1928.

agotar las ambiciones si ya no las posibilidades de la pintura de nuestra época, aquellos seres asombrosos prodigaban los seres. Desnudos por decenas de grupos, comarcas, edificios, los animales más diversos, y en cuestión de naturalezas muertas, montones de flores o frutos, pilas enteras de instrumentos o armas... Y todo ese personal y todo ese material lo combinaban en composiciones vivas y sonoras, derrochándose en dioses, ninfas y héroes, y en decorados de noble facilidad e ingenio prodigioso.

Pero además alcanzaban esos logros con el más temerario de los medios ¡Usaban ese oficio inapelable que no admite retoque, arrepentimiento ni vacilación, ni siquiera paciencia; que excluye el calco y el tiempo, y que subordina de un modo extraño el acto aventurado del artista a los actos mecánicos del albañil, cuya paleta va enluciendo y allanando poco a poco, por delante del pincel pronto a pintar, una porción limitada de la superficie a la que hay que dar vida!

El fresco exige improvisación. Improvisar requiere ante todo dominar íntimamente y tener presentes, próximos e inminentes, los recursos y soluciones más felices, una memoria inmediata de las formas posibles.

Se trate de perspectiva o de anatomía, de ciencia de los contrastes cromáticos o de las masas y el claroscuro, ninguna dificultad debe parar el movimiento del creador o estorbar su maniobra mientras despliega el dibujo y cubre progresivamente el revoque fresco, invadiendo y poblando poco a poco el vacío.

Los admirables dones de Pablo Veronés se aplicaron con particular generosidad en la decoración de las villas construidas por los Palladio y los Sansovino para opulentos patricios. Los *Sabios* de la República sabían brindar hospitalidad libre y magnífica a la imaginación de los artistas. Les placía ver nacer en torno suyo un mundo carnavalesco y mítico, y recibir del cielo entreabierto la tropa entera de las deidades olímpicas como si viesen bajar a su casa a un brillante cortejo de invitados de alcurnia.

Un bello exceso de fantasía y maestría arrastraba al artista desbocado a llevar hasta el trampantojo la semejanza de cuerpos y cosas. Ese realismo burlesco, esa mezcla de poesía y superchería, abuso sabio de la ilusión proyectiva, están excluidos del arte puro. Pero aquí son diversión campestre, entretenimientos que se entienden realizados para placer de un gran señor del Estado por

un gran señor de la Pintura con vistas a adornar una residencia de verano.

En esos salones poblados de invenciones maravillosamente ejecutadas, la vida real debía parecerse a sí misma una comedia quizás demasiado simple que los mortales ofrecían a los inmortales, los objetos a los simulacros, la existencia real a los artificios de una ópera.

La pintura desenfrenada hace escarnio de la arquitectura, la desposa, la traiciona, la realza y la trastorna, y la priva bruscamente de sus recursos. Juega con el peso, la solidez o las resistencias. Se mofa del constructor como un prestidigitador del físico. Los techos se desgarran, y hacen aparecer los cielos y a los celestes en toda su gloria. Las estatuas aventuran su centro de gravedad fuera de la vertical de sus bases. Una blanca Venus columpia una pierna divina en el vacío de la sala en cuya cornisa mora. En el plano de los verdaderos humanos, un joven sin alma se muestra en el quicio de una puerta ficticia cuya cortina le aparta una mano de lacayo inexistente.

Tales son los juegos del Veronés con el fresco.

¡Yo, ay, sólo los conozco muy de lejos!

Los juegos de un maestro nunca dejan de tener consecuencias.

De las invenciones del Veronés procede todo un modo de decoración mediante el *paisaje*. Desde mediados del XVI a comienzos del XIX el paisaje se trata en Italia y Francia de manera esencialmente *teatral*. Nicolás Poussin dispone nobles decorados para tragedias. Claude Lorrain levanta al borde del mar los palacios de Dido, y al fondo de la escena, sobre las ondas iluminadas, sitúa las escuadras doradas del fabuloso Eneas. Watteau busca en los parques efectos mágicos y cuadros que se esfuman.

Canaletto planta sus Venecias como fondo de las comedias de Goldoni; y Guardi puebla de deliciosos fantoches las perspectivas minúsculas de una ciudad en carnaval perpetuo.

Pero surgidos más directamente de los paisajes de esa escuela del Veronés de las villas, Gaspard Poussin y más tarde Piranese, Hubert Robert, Joseph Vernet y cantidad de artistas menores conservan y multiplican esa manera amplia, lírica, resueltamente convencional, de acomodar la campiña a la decoración de interiores. A la larga el sistema se agotó. Esos templos, esas rocas, esos parajes se volvieron insulsos. La época cambió de gusto, y buscó lo verdadero... No tiene más que dos cuerdas en su arco.

Pequeño discurso a los pintores grabadores*

Señores, me gustaría poder decirles «queridos colegas», pero las escasas relaciones que he tenido con el grabado son de ésas que uno no se atreve a confesar; rápidamente se redujeron a lo necesario para comprender muy claramente que yo no había nacido para grabar.

De manera, señores, que confesada mi indignidad busco un agradecimiento que la redima... ¿Cómo manifestarles mi sentimiento sino tratando de expresar a mi manera el mucho caso que hago de su noble oficio, y la particular significación que le doy?

De entrada les confesaré que les miro muy a menudo con envidia y siento el deseo (sin esperanza) de cambiar mi portaplumas por una punta; ni me atrevo a decir por un buril.

Luego, asocio en mi espíritu nuestras dos artes; descubro en el grabado, como en la escritura literaria, una especie de intimidad estrecha entre la obra que se forma y el artista que a ella se aplica. La plancha (o la piedra) es bastante comparable a la página que se trabaja: ambas nos hacen temblar; ambas están ante nosotros a la distancia de la *visión clara;* abarcamos el conjunto y el detalle en una misma mirada; *espíritu, ojo* y *mano* concentran sus expectativas en esa pequeña superficie en que nos jugamos nuestro destino... ¿No es eso el colmo de la intimidad creadora, el que conocen igualmente el grabador y el escritor, cada cual atado a su mesa en la que hace comparecer todo *cuanto sabe* y *cuanto vale?*

* Pronunciado el 29 de noviembre de 1933.

Pero llevando esta idea un poco más lejos, llego a encontrar entre nosotros un parentesco más hondo, una similitud bastante rebuscada que cierta reflexión permite entrever y cierto giro del pensamiento vuelve casi aceptable para el espíritu.

Me perdonarán ustedes el tanto de metafísica (es decir de fantasía) que se necesita para explicarla.

La naturaleza, como se la suele llamar –es un nombre cómodo y consagrado por el uso–, la Naturaleza hace muchas cosas, algunas muy bellas. No todas. Es un creador bastante desigual, sin par en sus días buenos. Entonces nos ofrece algunos animales construidos con mucho acierto; expone en los *Salones* de las sucesivas estaciones árboles notables, flores encantadoras, y de tiempo en tiempo nos compone decorados suntuosos o sublimes para teatro de nuestros actos o maravillosa esfera de nuestros pensamientos.

Mas por fecunda y pródiga que sea, esa naturaleza generatriz no lo ha inventado todo. Nos ha dejado algún espacio, alguna ocasión para la creación; y nosotros por nuestra parte hemos ido produciendo día a día ciertas obras que ella ignora; que incluso es radicalmente incapaz de producir. Este es el punto que me interesa.

Sentimos algunos deseos que la Naturaleza no sabe satisfacer, y tenemos ciertos poderes que ella no tiene.

Sin duda el hombre y su universo hubieran podido ajustarse exactamente. Puede imaginarse un Edén, un Paraíso terrenal en que nuestras miradas e impulsos hallasen cuanto desearan, y no pudieran desear sino lo que hallasen; un Jardín en que no podríamos soñar nada sin que fuera menos de lo que sería.

No es así. Ese universo de delicias no es el nuestro, y afirmo que, en conjunto, hay que alegrarse.

Los mismos niños no disfrutan mucho tiempo con esos países de chocolate y praliné, rociados de sirope, que algunos cuentos les ofrecen. Prefieren alguna aventura y sus maravillosas *dificultades.*

Es que en nosotros, señores, hay otra cosa además de atracción hacia el placer puro y simple, o incluso impuro y complicado... Hay una sed enteramente singular, que ni el goce de la perfección ni la feliz posesión suprimen ni sacian. La delicia de reposar en la certeza de un bien no nos basta. La dicha pasiva nos fatiga y descorazona; nos hace falta también el *placer de hacer.* Placer extraño,

placer complejo, placer atravesado de tormentos, entreverado de penas, y en cuya persecución no faltan obstáculos ni amarguras, ni dudas, ni siquiera desesperación.

Ustedes lo conocen, señores, todos nosotros conocemos bastante bien ese placer laborioso, ese *placer de hacer* que es en nosotros una segunda naturaleza, opuesta a esa primera e inmediata de la que hablaba.

Ésta procede en sus creaciones estrechamente ligada a sí misma; persigue por ejemplo el *modelado* de sus formas mediante alguna acción de su materia, de la que no puede distinguirse ni separar jamás sus fuerzas. Si la naturaleza saca adelante una planta, la va haciendo crecer imperceptiblemente, la despliega y extiende como en una sucesión de estados de equilibrio, de suerte que a cada instante la edad de la planta, su masa, la superficie total distribuida en las hojas y las condiciones físicas del medio estén en una relación indivisible, de la cual la figura de esa planta es como una expresión misteriosamente rigurosa.

Pero bien distinta es la obra del hombre: el hombre actúa; ejerce sus fuerzas sobre una materia ajena, distingue sus actos de su soporte material, y tiene de ellos conciencia clara; de ese modo los puede concebir y combinar antes de ejecutarlos, darles las aplicaciones más variadas y ajustarlos a las sustancias más diversas, y a ese poder de componer sus empresas o descomponer sus designios en actos distintos es a lo que llama inteligencia. No se confunde con la materia de su obrar, sino que va y viene de ella a su idea, de su espíritu a su modelo, y a cada momento troca *lo que quiere* por *lo que puede*, y *lo que puede* por *lo que obtiene.*

Operando así sobre seres y objetos, sobre sucesos y motivos que el mundo y la naturaleza le ofrecen, abstrae de ellos por último esos símbolos de su acción en que se combinan su poder de comprensión y su poder constructivo, y que se llaman *Línea, Superficie, Número, Orden, Forma, Ritmo...* y el resto.

Pero de este modo se opone muy claramente a la Naturaleza en virtud de esa posibilidad de abstracción y composición, pues la Naturaleza no abstrae ni compone; no se para ni reflexiona; se desarrolla sin retorno. Vemos ahora todo el contraste que hay entre ella y el espíritu del hombre, y es aquí, señores, donde quería ir a parar.

Quería ir a dar a una proposición que nos atañe, a saber: que si el arte tiene algo de espíritu, de ese espíritu cuya duración está tejida de actos sin materia, entonces el arte más cercano al espíritu es el que nos restituye el *máximo* de nuestras impresiones e intenciones con el *mínimo* de medios sensibles ¿No les bastan a ustedes unos trazos, unas entalladuras, para que una cara o una campiña se nos brinden no sólo con todo su parecido, sino sugeridas hasta el punto de que no se echa en falta el color ausente ni aun la luz más rica?

¿Y no le bastan a un escritor que no ignore su oficio unas cuantas palabras, un verso solo, para despertar en el alma todas las cualidades de las cosas, y aun todos los armónicos y resonancias del recuerdo de un momento singular de la vida?

He aquí lo que nos acerca, señores. Todos comulgamos en el *Blanco* y *Negro* con el que la Naturaleza no sabe hacer nada. Ella no sabe hacer nada con un poco de tinta. Necesita un material literalmente infinito. Nosotros en cambio muy poca *cosa* y, a ser posible, *mucho espíritu.*

Por eso amo al grabador. Os amo, grabadores, y comparto vuestra emoción cuando alzais a la luz, húmedo aún y delicadamente sujeto con la punta de los dedos, un pequeño rectángulo de papel apenas salido de los pañales de la prensa. Esa prueba, ese recién nacido, ese niño de vuestra paciente impaciencia (pues el ser del artista sólo por contradicciones puede definirse) lleva en sí ese mínimo de universo, esa nada, pero esencial, que supone el todo de la inteligencia.

Intelligenti pauca, se dice en latín. ¿No es esa la divisa orgullosa y común de todos los reunidos a mayor gloria del Blanco y el Negro?

Berthe Morisot

A propósito de Berthe Morisot –*Tía Berthe,* como la oigo llamar tan a menudo a mi alrededor– no me aventuraré en la crítica de arte, de la que tengo nula experiencia, ni repetiré lo que tan bien conocen cuantos deben conocerla. Se han instruido en las gracias de su obra, han sido seducidos por ellas, y tampoco ignoran los discretos atributos de su existencia, que fueron ser simple, pura, íntima y apasionadamente laboriosa –más bien retirada, pero retirada a la elegancia. Saben muy bien que tuvo por antepasados de su gusto y su manera de ver a los pintores luminosos que murieron antes de David; que por amigos y asiduos tuvo a Mallarmé, Degas, Renoir, Claude Monet y muy pocos más; y que persiguió sin descanso los nobles fines del arte más orgulloso y exquisito, aquél que se consume tratando de alcanzar mediante ensayos cuyo número no cuenta, producidos y desechados sin piedad, la apariencia de prodigio de una creación surgida de la nada y lograda a la primera.

En cuanto a su persona, es bastante sabido que fue de las más raras y reservadas; distinguida por esencia; fácil, peligrosamente silenciosa; y que sin saberlo imponía a cuantos se aproximaban, como no fueran los primeros artistas de su tiempo, una distancia inexplicable.

Con unas cuantas ideas trataré de aclararme un poco la naturaleza profunda de este pintor singularmente pintor, que vivió en otro tiempo en figura de dama arreglada siempre con delicadeza, de rasgos notablemente marcados y un rostro claro y decidido, de expresión casi trágica, en el que a veces se formaba de los labios

sólo una sonrisa tal que daba a los indiferentes lo que les correspondía y les mostraba lo que debían temer.

Todo en sus hábitos y su mirada respiraba *elección*...

Ahí quería llegar, a sus ojos. Eran casi excesivamente vastos, y tan intensamente oscuros que Manet, en varios retratos que le hizo, los pintó negros en lugar de verdosos, como eran, para fijar toda su fuerza tenebrosa y magnética. Esas pupilas se borraban delante de las retinas.

¿Es absurdo pensar que si algún día hubiera que emprender un análisis muy preciso de las condiciones de la pintura haría falta sin duda estudiar muy de cerca la visión y los ojos de los pintores? Eso no sería sino empezar por el principio.

El hombre vive y se mueve en lo que ve; pero no ve más que lo que ocupa su pensamiento. Prueben a poner varios personajes en mitad del campo. Un filósofo sólo advertirá vagamente *fenómenos;* un geólogo, épocas cristalizadas, mezcladas, arruinadas, pulverizadas; un guerrero, ocasiones y obstáculos; y para un campesino serán sólo hectáreas, sudores y beneficios... pero todos tendrán en común no ver nada que sea puramente *visto.* Sus sensaciones no les traen más trastorno del necesario para pasar a otra cosa, la que les inquiete. Todos están sujetos a un mismo sistema de colores; pero cada cual los transforma sobre la marcha en *signos* que le hablan al espíritu como lo harían las tintas convencionales de un mapa. Esos amarillos, esos azules, esos grises pintorescamente conjuntados se desvanecen al instante; el recuerdo expulsa al presente; el significado de los cuerpos, a su forma. Al momento ya no vemos más que esperanzas o nostalgias, propiedades y virtudes potenciales, promesas de vendimia, síntomas de madurez, categorías minerales; no vemos más que futuro o pasado, pero no el moteado del instante puro. Algo sin color substituye irremisiblemente a la presencia cromática, como si la substancia del que no es artista absorbiera la sensación y no la devolviera jamás, ahuyentada a sus consecuencias.

Opuesta es la abstracción del artista. El color le dice color, y él con color responde. Vive en su objeto, en la atmósfera misma de lo que trata de captar, perpetuamente entre tentaciones, desafíos, problemas, análisis y embriaguez. No puede dejar de ver

lo que ocupa su pensamiento, y lo que ocupa su pensamiento es lo que ve.

Hasta sus medios caen dentro del ámbito de su arte. No hay cosa más viva a la mirada que una caja de pinturas o una paleta cargada. Incluso un teclado excita menos los vagos deseos de «producir», pues es sólo silencio y espera, mientras que el delicioso aspecto de lacas, tierras, óxidos y alúminas canta ya en todos sus tonos los preludios de lo posible y entusiasma. Sólo encuentro comparable el hormigueante caos de sonidos puros y luminosos que se alza mientras la orquesta se prepara y parece soñar antes del comienzo; cada cual buscando su *la,* esbozando su parte para él solo en el bosque de todos los demás timbres, en un desorden pleno de promesas y más general que cualquier música que excita con delicias todo el alma sensitiva, todas las raíces del placer.

Berthe Morisot vivía en sus ojos grandes, cuya extraordinaria atención a su función, a su acto continuo, les daba ese aire extranjero, apartado, y que apartaba. *Extranjero,* es decir *extraño;* pero singularmente extranjero –extraño, distante por presencia excesiva. No hay nada que dé ese aire ausente y distinto del mundo como ver el presente puro. No hay quizá nada más abstracto que lo que es.

Disgresión. Es opinión común y al margen de épocas que existe una «vida interior» de la que están excluidas las cosas sensibles, que le resultan perjudiciales, y a la que perfumes, colores, imágenes y quizás ideas molestan y perturban en su perfección; y en consecuencia se pretende que los seres que allí se consumen en el deseo, el gozo o el secreto comercio de sus percepciones incomunicables las sienten tanto más vivas y obtienen frutos tanto más reales cuanto más avanzados se hallen en su profundidad y desdén, más desligados del exterior, o de lo que se toma por tal.

A la vida que usa sentidos definidos y se contenta con sus fantasmas se le contrapone sin mayor dificultad cierta «vida del corazón» o el alma, o bien una del intelecto puro; ambas sustraídas a esa agitación superficial compuesta por lo que se toca y se ve. En muchos sabios se encuentra advertencia expresa de tener a los sentidos por cómplices del Enemigo, y tratar como proxenetas a

órganos esenciales. *Odoratus impedit cogitationem,* dice San Bernardo entre otras cosas. No estoy tan seguro de que la meditación herméticamente sellada y el apartamiento interior sean siempre inocentes, ni de que el ensimismado ahonde cada vez más su pureza. Si por descuido algún apetito se encuentra encerrado con el alma en su retiro mental, sucede que allí se desarrolla como en una estufa, lujuriante y furioso sin comparación.

Para estar tan generalmente aceptada y apoyarse en tan grandes hombres, esta doctrina hostil a los sentidos no es sin embargo tan sólida que no se pueda uno entretener y disfrutar a ratos con una totalmente opuesta ¿Por qué se quiere que el fondo, el pretendido fondo de nosotros mismos, la apariencia de fondo que encontramos en nosotros por algún raro accidente o una espera indefinida, sea más importante de observar –suponiendo además que no la creemos al buscarlo– que la figura de ese mundo? Eso que percibimos tan a solas, tan inseguros, con tanto esfuerzo y como por azar o engaño ¿ha de ser necesariamente más precioso de conocer, más elevado en dignidad, más próximo a nuestro secreto esencial que lo que vemos distintamente? Ese abismo en que se aventura el más voluble y crédulo de nuestros sentidos ¿no será por el contrario lugar y producto de nuestras impresiones más vanas, rudas y toscas, siendo como son sus órganos confusos y los más distantes de la precisión y coordinación que se encuentra en los otros, aquéllos a cuya obra maestra llamamos Mundo Exterior? Desdeñamos ese mundo sensible porque estamos colmados de sus perfecciones. Es el reino de las coincidencias, las distinciones, las referencias y comparaciones en que la diversidad de nuestros sentidos y la multitud de elementos de nuestro durar se componen y unifican. Para hacernos mejor idea hagamos una suposición muy fácil. Imaginemos que la visión de las cosas que nos rodean no nos resultara habitual, que sólo nos fuera dada excepcionalmente, y sólo como por milagro tuvieramos conocimiento del día, los seres, los cielos, el sol y los rostros ¿Qué diríamos de esas revelaciones, en qué términos hablaríamos de esos datos infinitos maravillosamente ajustados? ¿Qué, del mundo claro, completo y sólido, si sólo en instantes excepcionales viniera a atravesar, deslumbrar, aplastar el mundo inestable e incoherente del alma sola?

Quizá el misticismo consista en reencontrar una sensación elemental y en cierto modo primitiva, *la sensación del vivir,* por un incierto camino que se hace y se abre a través de la vida, hecha ya y *sobrevenida.*

Me he apartado mucho de mi tema –si es que el ámbito de un tema no es el infinito de los pensamientos que lo determinan. Quería hacer entender que una vida entregada a los colores y las formas no es *a priori* menos profunda ni admirable que otra discurrida en las sombras «interiores», cuya misteriosa materia quizás no sea sino oscura conciencia de las vicisitudes de la vida vegetativa, resonancia de los incidentes de la existencia visceral.

En torno a Corot*

Siempre debe uno disculparse por hablar de pintura.

Pero hay buenas razones para no callar. Todas las artes viven de palabras. Toda obra exige respuesta, y escrita o no, inmediata o meditada, alguna «literatura» es siempre inseparable de lo que empuja al hombre a producir y de las producciones que son efecto de ese curioso instinto.

¿No es causa primera de cualquier obra el deseo de que se hable de ello, aunque sólo sea un espíritu consigo mismo? –¿No es un museo un lugar de monólogos –lo que no excluye los coloquios y conferencias ambulantes que allí se ofrecen?–. Prívese a los cuadros de la oportunidad de un discurso interior u otro, y al punto las más bellas telas del mundo pierden sentido y finalidad.

La «crítica de arte» es el género literario que amplifica o agudiza, ordena o intenta armonizar todos esos discursos que acuden al espíritu ante los fenómenos artísticos. Sus dominios van desde la metafísica a las diatribas.

Pero a menudo el artista recusa el juicio literario, o cree poder hacerlo. Aunque en el fondo fuera un «perfecto hombre de letras», Degas profesaba un singular horror sagrado a nuestra especie en cuanto se mezclara en asuntos de su oficio. Le gustaba citar a Proudhon en donde ridiculiza a la gente de letras. A mí me divertía incordiarle, es decir, prever; le pedía que definiera el dibujo. Siempre acababa diciéndome *«usted de eso no entiende nada»;* e

* Prefacio a: *XX estampas de Corot*, 1932.

infaliblemente llegaba a esta moraleja: que las Musas cumplen sus menesteres cada una para sí y aparte de las demás, y que jamás hablan de su quehacer. Acabada la jornada, nada de discusión, nada de comparar sus respectivas industrias. *«¡Ellas, exclamaba, danzan!»*.

Pero yo sabía bien que los silencios de pintor ante el caballete son vanos y falaces. En verdad sostienen ante su espejo de tela discursos infinitos, entreverados de lirismo y de crudezas –toda una *literatura* refractada, retenida, a veces revenida, que al entrar la noche explota en «dichos» notablemente justos– y los más justos no son en absoluto los menos injustos.

Pero además la literatura desempeña a veces entre bastidores de la creación un papel bastante notable.

Un pintor que aspire a grandeza, libertad y destreza; que se exija la sensación deliciosa e intensa de *avanzar,* irse alzando a grados más puros, y sorprenderse con nuevos desarrollos de sus perspectivas, con combinaciones más ambiciosas de *querer, saber* y *poder* –se ve llevado a resumir su experiencia, a confirmarse con plena conciencia en sus propias «verdades», y así, a definirse las obras más vastas o complejas que piense emprender.

Entonces escriben. Leonardo se describe minuciosamente batallas y diluvios, Delacroix piensa y compone pluma en mano; anota recetas y procedimientos. Corot, en sus preciosas anotaciones, se repite sus propios preceptos. Tan simples como son, necesita *verlos,* solidificados en escritura; y mediante ese *relevo* de sí mismo se propone aumentar su fe.

Pero en su caso hay poco o ningún intermediario «intelectual» entre la vida, la vista y la pintura.

Ingres tiene sus *doctrinas,* que formula en términos extraños. A menudo enuncia en imágenes oráculos breves e imperiosos.

Delacroix da gustosamente en *teorizar.*

Corot no ofrece otro consejo que contemplación y trabajo.

Observo aquí que aquellos artistas que con sus medios respectivos han tratado de obtener la acción más enérgica sobre los sentidos, aquéllos que han usado intensidad, contrastes, resonancias

o timbres casi hasta el abuso, y combinado las más agudas excitaciones, y especulado sobre la sensibilidad profunda y su omnipotencia, sobre las conexiones *irracionales* de los centros superiores con el «vago» y el «simpático» –ellos que son nuestros maestros absolutos– fueron también los más «intelectuales», los más razonadores, y a los que más se les cargaba la cabeza con la estética.

Delacroix, Wagner, Baudelaire –todos grandes teóricos, todos preocupados de la dominación de almas por vía sensorial. Sólo sueñan con efectos irresistibles: se trata de embriagar o de aplastar. Del análisis exigen que les muestre en el hombre el teclado en que tocar con certeza, y en la meditación abstracta buscan recetas que les permitan *producir* sobre seguro el ser psíquico y nervioso –el sujeto de que se ocupan.

Nada más lejos de Corot que la preocupación de esos espíritus violentos y atormentados, ansiosos por alcanzar y casi por *poseer* (en el sentido diabólico del término) ese punto débil y oculto del ser que lo entrega y lo rinde entero dando un rodeo por la profundidad orgánica y las entrañas. Ellos quieren esclavizar; Corot, seducir al que siente. No piensa en someter a un esclavo. Sino que de nosotros espera hacer amigos, compañeros de su mirar dichoso un bello día desde el alba hasta la noche.

Corot apenas consulta. Ronda poco el museo al que Delacroix va a sufrir, noblemente celoso, a sospechar secretos que trata de sorprender como si fueran secretos militares o políticos. Allá va volando a buscar la solución de algún problema que su trabajo le acaba de plantear. Desde la calle Furstenberg, de repente, dejando todo parado, tiene que correr al Louvre, conminar a Rubens a que responda, interpelar febril al Tintoretto, descubrir en la esquina de una tela un indicio de *preparación*, un poco de *fondo* que haya quedado sin cubrir y que explica muchas cosas.

Corot venera a los Maestros. Pero parece pensar que su «hacer» es para ellos, nada más. Quizás estime que los medios de otro le estorbarían más de lo que le iban a servir. No es de esos cuyos celos infinitos se extienden a todo cuanto fue antes de ellos, y cuya ambición es absorber toda grandeza pasada –ser ellos solos todos los grandes Otros– y Ellos mismos.

Él cree sencillamente en la «Naturaleza» y el «trabajo».

En Mayo de 1864 le escribe a la Srta. Berthe Morisot: «*Trabajemos con firmeza y constancia; no pensemos demasiado en papá Corot; la naturaleza es mucho mejor para consultar*».

Una expresión bien simple. Hay en él un espíritu de simplicidad. Pero la simplicidad no es en absoluto un método. Por el contrario, es un fin, un límite ideal que supone la complejidad de las cosas y la cantidad de miradas posibles y de pruebas, reducidas, agotadas –sustituidas al fin por una forma o una fórmula de acción que a alguien le resulte esencial. Cada cual tiene su punto de simplicidad, que se sitúa bastante tarde en su carrera.

La voluntad de simplicidad en el arte es mortal cuando se tiene por suficiente y nos seduce para que nos ahorremos alguna penalidad. Pero Corot pena, y pena con alegría toda su vida.

A menudo se asocia lo «simple» a lo «clásico»; cosa cuya falsedad se puede demostrar cuanto se quiera, pero que viene permitida no obstante por la vaguedad de uno y otro término. He aquí una pequeña historia que ilustra bastante bien la cuestión.

Uno de los mejores jinetes que hubo jamás, llegado a viejo y pobre, recibió del Segundo Imperio una plaza de instructor de equitación militar en Saumur. Allí fue a visitarle un día su discípulo favorito, joven jefe de escuadrón y brillante jinete. Baucher le dijo: «Voy a montar un poco para usted». Le ponen sobre el caballo; atraviesa el picadero *al paso,* vuelve... El otro, deslumbrado, ve avanzar un Centauro perfecto. «Ahí está, dice el maestro. Yo no hago alardes. Estoy en la cima de mi arte: *ir al paso sin una sola falta*».

En cuanto a ese mito, «la Naturaleza»...

En el drama de las Artes, la Naturaleza es un personaje que aparece bajo mil máscaras. Es todo y cualquier cosa. Toda simplicidad, toda complejidad, se oculta a la mirada de conjunto así como nos desafía en el detalle; recurso y obstáculo, señora, sierva, ídolo, enemiga y cómplice –lo mismo si es copiada que interpretada o violentada, compuesta o reordenada, tomada como material o como ideal. Está en todo momento junto al artista, a su alrededor, con él, contra él...– y en su mismo seno enfrentada a sí misma...

La Naturaleza –diccionario para Delacroix, para Corot, modelo. Esta diferencia entre un pintor y otro en cuanto a las funciones de *lo que se ve* es digna de meditación.

Cada artista tiene sus particulares relaciones con lo visible. Unos se dedican a restituir lo que perciben tan fielmente como puedan. Son los que creen que no existe más que una sola y universal visión del mundo. Consideran que todos lo perciben como ellos, y firmes en tal dogma ponen todo su corazón en eliminar de sus obras todo sentimiento, toda desigualdad de origen personal. Esperan hallar su gloria en la reflexión que se asombre ante tanta exactitud y acabe por pensar en el hombre que se borró en la creación de tal semejanza.

Otros, parecidos a Corot, aunque empiezan como los primeros y en general conservan hasta el final cierta preocupación por el estudio estricto de los objetos, a la que vuelven de tiempo en tiempo para medir con ella su paciencia y su capacidad de aceptación, desean sin embargo hacernos sentir lo que sienten ellos ante la Naturaleza, y pintarse al pintarla. Les preocupa bastante menos reproducir un modelo que producir en nosotros la impresión que les causa a ellos –lo que exige y conlleva no sé qué combinación sutil de verdad óptica y presencia real de sentimiento. Proceden acentuando o sacrificando; profundizan o aligeran su trabajo; tan pronto enriquecen los datos como fuerzan su deseo hasta la abstracción, sin respetar ni aun las formas.

Otros en fin –los «Delacroix»–, para quienes la Naturaleza es diccionario, beben en ese compendio elementos de composición. Para ellos la Naturaleza es ante todo un conjunto de recursos de su memoria y materiales de su imaginación, documentos siempre presentes o nacientes pero incompletos o inciertos que ellos confirman o corrigen a continuación por observación directa, una vez fijado en el esbozo el espectáculo mental, y cuando la construcción de los seres sucede a la representación viva de un determinado *momento.*

La naturaleza, modelo para Corot; pero modelo por diversos conceptos.

Primeramente representa para él el extremo de la precisión conforme a la luz. Cuando llega a pintar sitios velados por bru-

mas, árboles con vaporosas cabelleras, las formas evanescentes suponen siempre las nítidas, obnubiladas. La estructura yace bajo el velo: no ausente, diferida.

Por otro lado, él es uno de los pintores que más han observado la figura de la tierra. La roca, la arena, el pliegue del terreno, la marcha modelada de un camino a través de los campos, la fuga de ese accidente continuo que presenta el suelo natural son para él objetos de primera importancia. El árbol, en su obra, crece y puede vivir solamente en su lugar; y tal árbol, en tal punto. Y ese árbol tan bien arraigado no es sólo un especimen de determinada esencia; sino que es individual; tuvo su historia sin igual. En Corot, es Alguien.

Más aún: *en sus lugares propicios,* la Naturaleza es para Corot modelo o ejemplo del valor poético singular de ciertas disposiciones de las cosas visibles. «Belleza» es el nombre de ese valor universal, y con todo, accidental, de un punto de vista.

La mayor parte de las caras que nos presenta el mundo en que vivimos y nos movemos nos son indiferentes o de importancia definida: las pasamos por alto completamente en el primer caso; en el segundo, respondemos a ellas con un acto bien determinado que agota o anula el efecto de nuestra percepción. Pero a veces otros aspectos del día nos afectan al margen de cualquier definición o clasificación, y al no existir ningún acto que responda exactamente a ellos, ni función vital en la que influyan profundamente, los efectos de esa emoción «singular» nos resultan así indefinibles y nos dan la idea de un cierto «mundo» del que serían revelación aún imperfecta, obtenida por un capricho o coincidencia afortunada. De este modo, un suceso favorable nos hace pensar en toda una vida hecha sólo de delicias.

El ámbito del oído nos ofrece el ejemplo más claro y simple. Mientras que los *ruidos* que nos llegan nos son indiferentes, o bien signos de otra cosa presente o inminente que debe ser clasificada y puede exigirnos una acción –el sonido, apenas oído, no produce en cambio la visión o noción de una circunstancia exterior que hay que juzgar y resolver en el terreno de los actos, sino un *estado* de presentimiento y creación esperada. *Sabemos al momento* que existe en nosotros un «universo» de relaciones posibles en que la

Música nos permite y nos obliga a mantenernos cierto tiempo –como si la sucesión de sensaciones escogidas y conmensurables nos hiciera vivir una vida de una cualidad superior y alimentase de energía pura nuestro durar...

Pues bien, así mismo existen aspectos, formas y momentos del mundo visible que *cantan*. Son raros los primeros en distinguir ese canto. Hay lugares de la tierra que hemos visto empezar a ser admirados. Corot ha dibujado algunos. Enseguida se lanza allí todo el mundo: pululan los pintores; hosteleros y vendedores de viajes e impresiones los envilecen.

¿Es acaso que el secreto de ese encanto de los sitios está en cierto ser acordes las figuras y las luces, en una armonía cuyo imperio sobre nosotros es tan poderoso e ininteligible como pueda serlo el de un perfume, una mirada o un timbre de voz? ¿O depende de un desconocido eco de las emociones de hombres muy antiguos –los que divinizaban aquí o allá los objetos más notables de la naturaleza –fuentes, rocas, cimas, grandes árboles– y que sin saberlo, por el acto mismo de aislarlos y darles nombre, y por la especie de vida que les infundían, hacían de ellos verdaderas creaciones de arte –el arte más antiguo, que es simplemente el de sentir nacer una expresión de una impresión, y a un instante singular convertirse en monumento de memoria– favor insigne de una aurora o un ocaso prodigioso, horror sagrado de un bosque, exaltación de las cumbres desde donde se descubren los reinos de la tierra?

Pero si no sabemos razonar claramente emociones de este tipo, no deja de ser notable que seamos menos inhábiles para reproducirlas.

Hemos dicho que Corot quiere ante todo servir a la Naturaleza, obedecerla con toda fidelidad. Pero a continuación aspira a pretenderla. Como el instrumento cede a requerimientos del virtuoso vibraciones más exquisitas y más cercanas al alma de su alma, así quiere Corot obtener de la Tierra ondulada y dulcemente sucesiva, o claramente accidentada, del Árbol, el Bosquecillo, los Edificios o las horas todas de la Luz, «encantos» cada vez más comparables a los de la propia música.

Algunos de esos croquis, por ejemplo esas *pruebas doradas en papel salado, de dulzura y transparencia incomparables, donde el trazo ocre o violáceo se matiza a veces con reflejos de oro viejo* –como dice con tanto amor el sr. Jean Laran– se refieren tan directa y vivamente a la Música –e incluso a lo más delicado que ésta puede iluminar o escoger en nosotros– que una correspondencia insuperable y súbita se declara en el alma entre alguno de esos paisajes y algún divino dibujo de la voz o las cuerdas, y algún recuerdo preciso de temas o timbres se levanta en el mismo instante en que el ojo se aplica y se abandona a los prodigios del trabajo de la punta o el carbón.

¡Qué sorpresa *reconocer* (como me sucedió), mientras interrogaba con la mirada encantada una plancha de Corot –un pasaje delicioso de *Parsifal!*

Al alba, tras una noche infinita de tormentos y desesperación, el rey Amfortas a quien tortura un equívoco mal que los placeres infligen a su cuerpo y a su alma, indistintamente castigados, se hace llevar en litera al campo. El Impuro viene a respirar el frescor de la mañana.

Son sólo unos compases, pero incomparables ¿Y no podría ser que esta esencia de aurora, toda brisa y hojas murmurantes, obtenida, milagrosamente atrapada por Richard Wagner, esta maravilla sin retorno apenas insinuada en una obra enorme que se funda entera en la eterna reiteración de temas hieráticos, que implicara ella más ciencia y experiencia, y mejor asimilada –una transformación más honda del hombre en maestro de su arte, que la vasta suma de toda su obra?

Sostengo que el artista acaba en lo natural; pero su natural es el de un hombre nuevo. La espontaneidad es fruto de una conquista. No le corresponde sino a quienes han adquirido la certidumbre de poder llevar un trabajo a los extremos de la ejecución, de saber conservar la unidad de conjunto en tanto realizan las partes y sin perder por el camino naturaleza ni espíritu. Sólo a ellos, algún día, en alguna ocasión, les sobreviene la dicha de sorprender y definir en unas notas, en unos trazos, *el ser de una impresión.* En esa pizca de substancia sonora o gráfica muestran a la vez la emoción de un instante y la hondura de una ciencia

que ha costado toda una vida. Gozan al fin de haberse hecho instrumentos de sus descubrimientos supremos, y entonces pueden improvisar con pleno dominio de sus poderes. Se han sumado lo que encontraron, y se descubren deseos nuevos. Pueden considerar con orgullo toda su carrera cumplida entre dos estados de feliz facilidad: una primera –despertar del instinto ingenuo de producir que se desprende de los ensueños de una adolescencia viva y sensible; (pero enseguida se le descubre al joven creador la insuficiencia de la ingenuidad y el gran deber de no estar nunca satisfecho de sí). La otra facilidad es el sentimiento de una libertad y simplicidad conquistadas que permiten el juego más amplio del espíritu entre los sentidos y las ideas. De donde resulta *la maravilla de una improvisación de orden superior.* Entre *intenciones* y *medios,* entre concepciones de *fondo* y acciones que engendran *forma,* ya no hay contraste. Entre el pensamiento del artista y la materia de su arte se ha establecido una íntima correspondencia, *notable por una reciprocidad cuya existencia no puede imaginar quien no la ha probado.* En dos versos define todo esto Miguel Ángel cuando escribe la fórmula de su ambición soberana:

> El artista mejor no tiene idea
> que no pueda encerrar un mármol solo[20].

Claro y oscuro bastan para muchas expresiones visuales; se dice que Leibniz, al demostrar que se puede escribir cualquier nombre usando sólo el signo Cero y la cifra Uno, deducía de ahí toda una metafísica: tal ocurre con el blanco y el negro al servicio de un maestro.

Pero cómo pueda ser que el blanco y el negro se adentren a veces más hondo en el alma que la pintura, y que sin tomar prestado al día más que sus diferencias de claridad nos conmueva una obra reducida a luz y sombras, y nos deje más hondamente pensativos que el registro entero de los colores, eso no sé muy bien cómo explicármelo.

[20] [«Non ha l'ottimo artista alcun concetto/ Ch'un marmo solo in se non circonscriva»; la cita se repite en *Degas y el soneto,* en *Degas Danza Diseño.]*

Notable circunstancia: entre los pintores que más gustaron del juego de prescindir del color y que mejor lo jugaron son los más «coloristas» quienes se llevan la palma: Rembrandt, Claude, Goya, Corot.

Pero es que además todos esos pintores son esencialmente poetas.

El nombre de «Poesía» designa el arte de ciertos efectos del lenguaje, y poco a poco se ha ampliado su uso al *estado de invención mediante la emoción* que ese arte supone y quiere comunicar.

Se dice de un sitio, una circunstancia y hasta de una persona que son *poéticos.*

Ese estado es un estado de resonancia. Quiero decir –¿pero cómo hacerlo?– que al estar embargado todo el sistema de nuestra vida sensitiva y espiritual se produce una suerte de ligazón armónica y recíproca entre nuestras impresiones, ideas, impulsos y medios de expresión –como si todas nuestras facultades se volvieran de golpe conmensurables. Esto se acusa en las obras en una correspondencia misteriosamente exacta entre las *causas* sensibles que constituyen la *forma* y los *efectos* inteligibles que son el *fondo.*

En tal estado la invención es tan natural como la agitación, la danza y la mímica, y de algún modo, equivalente. Un primitivo danza y canta ante el espectáculo que le embarga o le exalta, y se libera así a medida que se maravilla –mientras que el civilizado, a cambio de una belleza o asombro muy sentidos casi no puede sacar de sí mismo más que epítetos.

Pero el pintor siente al momento furor pictórico.

Sin embargo entre los pintores –pienso en los mejores– no todos son igualmente poetas.

Se ven cantidades de cuadros admirables que, aun imponiéndose por sus perfecciones, sin embargo no cantan.

Incluso ocurre que el poeta nazca tarde en un pintor que no era hasta entonces más que un gran artista. Así, Rembrandt, que lo era de primer orden desde sus primeros trabajos, se alza a continuación por encima de todo orden.

En Corot, el poeta aparece muy temprano. Acaso se deje ver deliberadamente, hacia el ocaso, algo más de lo que sería preciso.

Se ha hablado mucho de Virgilio y La Fontaine en torno a este artista. Acabó por ceder al deseo de ser deliberadamente aquél a quien se aplicaran *sin vacilar* esas referencias literarias. Demasiadas ninfas nacen demasiado fácilmente de sus manos, y demasiados bosquecillos vaporosos pueblan fácilmente numerosas telas.

La pintura no puede pretender, no sin cierto riesgo, fingir el sueño. El *Embarque para Citerea* no me parece el mejor Watteau. Y las estampas de hadas de Turner me desencantan a veces.

¿Hay algo que excluya más el estado del sueño que el acto de dibujar? Ante un cuadro no puedo dejar de imaginarme oscuramente ese acto que exige fijeza y constancia en un punto de vista, encadenamiento de movimientos, coordinación de la mano, la vista, las imágenes (una dada o buscada, otra naciente) y la *voluntad*. El contraste entre el sentimiento que se tiene de esas enérgicas condiciones de trabajo y la apariencia de sueño, si es que pretende producirla, nunca es muy afortunado.

–Y luego, siempre hay que temer caer en el error moderno y común de confundir *sueño* con *poesía*.

Pero el blanco y negro, el carbón, la litografía o el aguafuerte (aunque no así el buril), por la aparente facilidad del trabajo y las licencias de construcción que admiten, son siempre mucho más propicios que los juegos a todo color a la introducción en el arte plástico de lo vago, y de objetos más sugeridos que formados.

Blanco y negro están de alguna manera más cerca del espíritu y de los actos de escritura; la pintura, más cerca de la percepción de lo real, y siempre más o menos tentada de *engañar al ojo*.

Corot saca de esos medios abstractos, la pluma, la mina, la punta seca, maravillas de espacio y luz; jamás trazos sobre el papel hicieron árboles más vivos, nubes más movedizas ni más anchurosas lejanías.

Al hojear esas páginas asombrosas se siente que este hombre ha vivido en la visión de las cosas de la naturaleza como vive un meditativo en su pensamiento. La observación del artista puede alcanzar una hondura casi mística. Iluminados, los objetos pierden sus nombres: sombras y claridades forman sistemas y problemas particulares que no dependen de ninguna ciencia ni refieren a ninguna práctica, pero obtienen toda su existencia y su valor de

ciertas concordancias singulares entre el alma, el ojo y la mano de alguien nacido para sorprenderlas y producirlas en sí mismo.

Sostengo que existe una especie de mística de las sensaciones, es decir, una «Vida Exterior» de intensidad y profundidad al menos iguales a las que concedemos a las tinieblas íntimas y secretas iluminaciones de ascetas, sufíes, personas concentradas en Dios, y todos aquellos que conocen y practican una política de apartamiento de sí y se hacen una vida segunda a la que no puede la existencia ordinaria aportar más que molestias, interrupciones, ocasiones de pérdida y resistencias –además de todas las imágenes y medios de expresión sin los cuales lo inefable no se distinguiría de la nada. El mundo sensible ataca y abastece al otro.

Y es que para la mayoría, cuando no es placer o dolor aislado, la sensación es sólo acontecimiento de paso o signo. Se reduce a un comienzo que nada continúa, o bien a una «causa», de la que sus consecuencias se diferencian tanto como diferentes son para nuestro espíritu los objetos iluminados de la luz que los ilumina.

Parece que en la inmensa mayoría de los casos no pudiéramos ni quedarnos en la sensación ni desarrollarla dentro de su propio grupo. No obstante, ciertos fenómenos considerados anormales (porque no podemos utilizarlos y por el contrario estorban a menudo la percepción útil) –nos hacen concebir la sensación como término primero de desarrollos armónicos. El ojo produce como respuesta a cada color otro color, simétrico del dado. Me parece que existe una propiedad análoga pero mucho más sutil en el ámbito de las formas. Y llego hasta pensar que el *ornamento* es en su principio reacción natural de nuestros sentidos en presencia de un espacio desnudo, en el que tienden a colocar lo que mejor sabría satisfacer su función receptora. Así el que se muere de sed se pinta bebidas deliciosas, y el solitario que se abrasa puebla de carne la sombra.

La sensación aislada y la imagen de tal sensación son a veces de singular potencia. Excitan bruscamente el instinto de crear. Recuerdo un pasaje muy notable de las «Kreislerianas» de Hoffmann; un hombre loco por la música sabe que la inspiración va a llegar por una señal: cree escuchar un sonido de intensidad y pureza extraordinarias al que llama *Eufon,* y que le abre el universo infinito y particular del oído.

Semanas después de la operación de cataratas que hubo de sufrir, Claude Monet me habló del instante en que el acero extirpaba de su ojo el cristalino oscurecido y él tuvo, así me dijo, la *revelación de un azul* de belleza cruel e incomparable...

Algunas palabras se imponen de golpe al poeta, parecen orientar hacia sí en la masa implícita del ser mental ciertos recuerdos infusos; exigen, reclaman o iluminan cada vez de más cerca imágenes y figuras fóneticas que precisan para justificar su aparición y su presencia obsesiva. Se hacen germen de poemas...

Así también en el orden plástico: *el hombre que ve* se hace, se siente de repente *alma que canta;* y ese estado cantor le origina una sed de producir que tiende a sostener y perpetuar el don del instante. Un transporte natural lleva del entusiasmo o el rapto a la voluntad de posesión, y empuja al artista a recrear la cosa amada. La posesión es *también* conocimiento, uno que en la acción de crear una forma agota el furor de actuar que engendra una forma...

No sé si alguien le rehusaría hoy a Corot la condición de *gran artista.* En Pintura como en las Letras el «oficio», desacreditado por la inanidad intelectual de quienes menos lo tenían, y aplastado por quienes no lo tenían en absoluto, está ya perdido en la práctica igual que en la opinión. Que además tampoco es la que era.

Así que no veo quién disputaría a Corot la ciencia de su arte. Pero sabemos por Baudelaire que era muy otro el juicio en 1845.

Nos dice Baudelaire:

«Tras admirar concienzudamente un cuadro de Corot y rendirle leal tributo de elogios, todos los sabihondos encuentran que peca en la ejecución, y convienen en una cosa, que el sr. Corot definitivamente no sabe pintar.»

(Si Baudelaire no hubiese tenido alguna vez otro estilo, habría que convenir en la cosa de que *definitivamente* no sabía escribir.)

Baudelaire refuta la opinión de esos «sabihondos» con argumentos perfectamente imprecisos, en los que lamento no ver sino juegos de palabras.

He rozado este asunto solamente para hacer pensar al lector en lo que implica e inducirle a una reflexión más honda. El reproche

a Corot, la réplica del gran poeta y el triunfo ulterior de la obra que defendía son otros tantos indicios o vestigios de la crisis que a mediados del XIX comenzaba a afectar al arte y al juicio de las obras. La idea estúpida y funesta de oponer el conocimiento profundo de los medios de ejecución, la observancia de preceptos probados, el trabajo sostenido sabiamente y llevado siempre *por orden* a su término (un término de perfección sustraido a la fantasía individual) –frente al acto impulsivo de la sensibilidad singular, es uno de los rasgos más ciertos y deplorables de la ligereza y debilidad de carácter que han marcado la era romántica. La preocupación por la duración de las obras ya menguaba y cedía en los espíritus ante el deseo de asombrar: el arte se vió condenado a un régimen de rupturas sucesivas. Nació un automatismo de la osadía. Se volvió imperativa como lo fuera la tradición. Al fin la Moda, que es un cambio *de alta frecuencia* en el gusto de una clientela, substituyó con su esencial movilidad la lenta formación de estilos, escuelas y nombradías. Pero decir que la Moda se hace cargo del destino de las Bellas Artes es en buena medida decir que el comercio se mezcla en el asunto.

A despecho de críticas, Corot veía crecer, de año en año, su nombre y su reconocida maestría.

El progreso no era sólo de su arte. Su principal objeto de elección, el *Paisaje,* interesaba cada vez más a los aficionados y alcanzaba en la estima de la crítica y el favor del público casi el mismo rango que los géneros más elevados. Hasta entonces se colocaba por debajo de la pintura histórica, la anécdota y el retrato, junto a la «naturaleza muerta». Paisaje y «naturaleza muerta», y aun el retrato, se veían legítimamente como detalles y accesorios que es posible distraer, desde luego, de conjuntos que plantean y coordinan todos los problemas de la pintura a la vez, pero que en todo caso, sea cual fuere el talento en ellos empleado, deben quedar subordinados en dignidad a tales conjuntos.

Ese sentimiento jerárquico se ha vuelto inconcebible, casi intolerable ¿Quién no daría por un Chardin, por un Corot, cientos de lienzos superpoblados de santos y diosas? Hay que confesar que sólo por deber admiramos ya lo que nos obliga a estimar la complejidad del problema, las rigurosas condiciones que un artis-

ta se impuso. Pero tenemos razón cuando nos gusta lo que nos gusta –y nos gusta lo que menos cultura exige y obra sobre nosotros a la manera de los objetos. Pero además, no tenemos razón –más que *en cada caso particular.* Es ésta una afirmación que hay que explicar un poco.

El gusto moderno, que ya no toma en cuenta más que la dicha inmediata, la de los ojos y la manera de ver, el *entretenimiento* de la sensibilidad –todas las cualidades de una pintura que pueden expresarse mediante comparaciones– ha terminado por satisfacerse completamente con búsquedas bastante limitadas: tres manzanas muy pintadas, desnudos firmes como muros o tiernos como rosas, y campos tirados al azar.

Pero aun admirando, también yo, esas cuantas piezas escogidas, ¿cómo evitar pensar que antaño se sabía echar veinte personajes al lienzo o el yeso, y en las posturas más diversas; y que no faltaban frutos, árboles y flores, ni arquitectura a su alrededor; ni veracidad del dibujo, ni distribución de las luces, ni un gran cuidado en la disposición de toda esa variedad y en la resolución de problemas de cinco o seis clases distintas, desde perspectiva a psicología, en una misma obra? *Esos eran hombres.* Con inmenso trabajo y reflexión continua se habían ganado *el derecho a la improvisación.* Concebían sus obras como si las dificultades de ejecución, ajuste, claroscuro o color no existiesen para ellos; así podían poner toda la potencia de su espíritu en la composición, que es aquella parcela del arte de pintar en que la invención se manifiesta.

¿Qué hay más lejano de nosotros que la desconcertante ambición de ese Leonardo que, por considerar la Pintura como fin supremo o suprema demostración de conocimiento, pensaba que exigía adquirir omnisciencia y no retrocedía ante un análisis general cuya precisión y profundidad nos confunden?

El paso de la antigua grandeza de la Pintura a su estado actual es muy apreciable en la obra y escritos de Eugène Delacroix. Inquietud y sentimiento de impotencia desgarran a este moderno, lleno de ideas, que a cada instante se tropieza con los límites de sus medios en sus esfuerzos por igualar a los maestros del pasado. Nada hace patente la merma de esa rara plenitud y fuerza de antaño como el ejemplo de este artista tan noble, dividido contra sí mismo, y librando nerviosamente el último combate del gran estilo en el arte.

Corot, Th.Rousseau, los admirables pintores que con su gran talento han hecho que el paisaje se impusiera ¿no habrán alcanzado entonces un triunfo demasiado completo?; ¿no habrán seducido y acostumbrado demasiado a público y artistas a prescindir de obras de «alta escuela»?

El paisaje tiene sus riesgos. Los primeros paisajistas «puros» componían. Corot aún compone. Un día, en el bosque, uno que estaba allí plantado mirándole pintar le pregunta angustiado *«Pero señor mío, ¿dónde ve usted ese árbol que está poniendo ahí?* –Corot se saca la pipa de entre los dientes y sin volverse señala con la boquilla una encina *a su espalda...*

Pronto sin embargo el *estudio* del natural, que no era más que un medio, se vuelve el fin mismo del arte. La «Verdad» se convierte en dogma; luego lo hace la «Impresión». Ya no se compone. Como la naturaleza, que tampoco compone. La Verdad es informe. En cualquier materia atenerse a la «verdad», fundarse en la observación pura, tiene por efecto paradójico llevar a la inconsistencia total. Está claro, por otra parte, que si la composición –es decir lo *arbitrario razonado*– se inventó y se ha exigido durante tanto tiempo fue como respuesta a alguna necesidad –la de sustituir las convenciones inconscientes que conlleva la imitación pura y simple de lo que se ve por una convención consciente que, entre otros beneficios, le recuerda al artista que no es lo mismo ver o concebir la belleza y hacerla ver o concebir.

En suma: todo razonamiento, ahorrado en adelante al artista; toda cultura, convertida en adelante en algo que le resulta aun más nocivo que inútil, y toda exigencia, reducida a la de reacciones en la retina; un más o menos en las formas, y todas las dificultades de detalle, escamoteadas –un ingenio increíble para las explicaciones y aun apologías de esos defectos–; y todos esos males, extendidos del paisaje a la figura humana por una especie de contagio de facilidad; por último, la negligencia técnica a la que es muy propicio el hábito de trabajar en el campo, la ausencia de preparaciones y el empleo de procedimientos brutales –tales son a mi parecer los efectos bastante lamentables de muchos ejemplos hermosos y producciones admirables.

Pero la época así lo ha querido. No es la Pintura la única a contemplar bajo esa funesta luz. Así como el paisaje ha podido

corromper a la pintura, la descripción ha modificado el arte de la escritura más o menos de igual forma. Una obra puramente descriptiva (como tantas que se han hecho) *no es en verdad más que parte de una obra.* Esto es como decir que, por grande que sea el talento del que describe, siempre puede no poner en acción más que una parte del espíritu: *un espíritu incompleto puede bastar para hacer obra que valga, y obra excelente.*

Es más: toda descripción se reduce a la enumeración de partes o aspectos de algo visto, y tal inventario puede redactarse en un orden cualquiera, lo que introduce una especie de azar en la ejecución. En general siempre es posible permutar las proposiciones sucesivas, y nada incita al autor a dar formas necesariamente variadas a esos elementos, en cierto modo paralelos. El discurso es sólo una sucesión de sustituciones. Por otra parte, tal enumeración puede ser tan breve o desarrollada como se quiera. Cabe describir un sombrero en veinte páginas, o una batalla en diez líneas.

Como se ha visto en pintura, el resultado de esa evolución, que ha consistido en disminuir indefinidamente el papel del trabajo intelectual y hacer depender la ejecución de la mera «sensibilidad», no siempre ha sido afortunado. En todas las artes la soberanía del espíritu sobre sus elementos ha tenido que ceder ante las cualidades del artista que menos poder de coordinación, menos meditación, estudios previos, preparación técnica y, en suma, menos carácter exigen.

Todo esto, ya lo he dicho, fue posible sólo por el ejemplo de algunos hombres de primera fila. Siempre son solamente éstos quienes abren camino: no se necesita menos valor para inaugurar una decadencia que para llevar las cosas a un apogeo.

Triunfo de Manet

«Manet et Manebit»

Si la moda estuviese por las alegorías y pluguiera a algún pintor componer un «Triunfo de Manet», quizá diera en la idea de rodear la figura de ese gran artista con el cortejo de ilustres colegas que aclamaron su talento, sostuvieron su empeño y entraron en la gloria en pos de él, sin que el conjunto pueda no obstante compararse o reducirse de ninguna manera a una «Escuela».

En torno a Manet aparecerían entonces las hechuras de Degas, Monet, Bazille, Renoir y la elegante y singular Morisot; cada cual bien distinto de los demás en forma de ver, oficio y carácter; todos distintos de él.

Monet, único por la sensibilidad de su retina, analista extremo de la luz y casi se diría dueño del espectro; Degas, dominado por el intelecto, persiguiendo con acritud la *forma* (y aun la gracia) mediante el rigor, la crítica implacable de sí mismo que en absoluto excluía la de los demás, y un perpetuo meditar sobre la esencia y los medios de su arte; Renoir, voluptuoso y natural, dedicado a las mujeres y los frutos; no tuvieron en común sino la fe en Manet y la pasión por la pintura.

Nada más raro, nada más glorioso que someter tal diversidad de temperamentos, reunir en torno a sí hombres tan independientes, tan separados por instintos como por ideas e íntimas certidumbres, tan celosos de lo que encontraban preferible y *sin par* en sí mismos; y además tan destacados. Su disonancia se resuelve magníficamente en acorde perfecto en un punto: se unieron hasta el fin en torno al nombre del pintor de *Olympia.*

Pero en esa composición académica y triunfal se habría de colocar necesariamente otro grupo bien distinto, un grupo de

otros famosos –quizás más divididos aún que aquéllos, y no menos aunados en el amor a la obra de Manet, en igual celo y pasión por ilustrarla y defenderla.

Este grupo es de escritores. En él se vería sin duda a Champfleury, Gautier, Duranty, Huysmans... pero entre todos los primeros, Charles Baudelarie, Émile Zola, y Stéphane Mallarmé.

Baudelaire como crítico no se ha equivocado nunca. Quiero decir que desde hace más de setenta años, y a despecho de diez cambios de humor estético, ninguno de quienes él halló de su gusto y juzgó señalados por el talento o el genio ha dejado de valer ni de hacerse más grande. Se trate de Poe, Delacroix, Daumier, Corot o Courbet –quizá incluso de Guys–, se trate de Wagner o en fin de Manet, todos los que admiró siguen siendo admirados.

Su peculiar especie de sensualidad razonada presintió, u orientó, el gusto por venir, el que había de ser el gusto de los espíritus más distinguidos a fines del siglo XIX. Él adivinó, o instituyó, un sistema de valores que apenas empieza a dejar de ser «moderno». Acaso es que una época se siente moderna cuando encuentra en sí, admitidas por igual, coexistiendo y actuando en los mismos individuos, cantidad de doctrinas, tendencias, «verdades» muy diferentes cuando no completamente contradictorias. Esas épocas parecen así más comprensivas o «despiertas» que aquéllas en que domina un solo ideal, una sola fe, un solo estilo.

En la lista de nombres que acabo de escribir, y que define a Baudelaire por su sistema de preferencias, se puede ver romanticismo e idealismo, el don de la lógica y el sentido místico, poesía de la naturaleza, de la historia o de los mitos, y aun poesía del instante, representadas por hombres de primera fila.

Baudelaire debió de percibir en Manet una divisoria entre el romanticismo pintoresco, a punto de agotarse, y el realismo que de él se deducía por contraste elemental y se imponía con facilidad en virtud del proceso más simple, casi reflejo, de la fatiga de los espíritus.

Tal como el ojo responde con «Verde» a una afirmación demasiado prolongada o intensa del «Rojo», una cura de «verdad» viene siempre a compensar en las artes un exceso de fantasía. No hay por qué tirarse insultos a la cabeza; ni creerse unos mucho más osados, y los otros, infinitamente más sabios...

Manet, seducido aún por el pintoresquismo ajeno, Manet que aún sacrificaba al toreador, la guitarra y la mantilla, pero ganado ya a medias por objetos más cercanos y modelos de la calle, le planteaba a Baudelaire con bastante exactitud su propio problema: es decir, el estado crítico de un artista presa de tentaciones rivales y capaz, por otra parte, de varias formas admirables de ser él mismo.

Basta hojear esa exigua recopilación de las *Flores del Mal*, observar la significativa diversidad de temas, casi condensada, y compararla con la variedad de motivos que surge del catálogo de obras de Manet, para concluir con bastante facilidad la existencia de una afinidad real entre las inquietudes de poeta y pintor.

Un hombre que escribe *Benediction, les Tableaux Parisiens, les Bijoux* y el *Vin des Chiffoniers,* y otro que pinta por turno el *Christ aux Anges* y la *Olympìa, Lola* y el *Buveur d'Absinthe,* no pueden dejar de tener alguna profunda correspondencia.

Algunas observaciones permiten fortalecer esta hipótesis. Surgidos ambos del mismo ambiente de vieja burguesía parisina, uno y otro presentan igualmente la rara alianza de una elegancia refinada en los gustos con una singular voluntad de vigor en la ejecución.

Más aún: los dos rechazan igualmente los efectos que no se deduzcan de la clara conciencia y el dominio de los medios de su oficio; en esto reside y consiste la *pureza*, así en materia de pintura como de poesía. No pretenden especular en torno al «sentimiento», ni introducir «ideas» sin haber organizado sabia y sutilmente la «sensación». En suma, persiguen y alcanzan el supremo objeto del arte, el *encanto*, término que tomo aquí en su sentido más fuerte.

En esto pienso cuando me viene a la memoria aquel delicioso Verso –(equívoco a ojos de perversos y ante el cual se conmocionó el Palais)– el famoso *«bijou rose et noir»,* la «joya rosa y negra» que Baudelaire ofreció a *Lola de Valence.* Esa misteriosa joya me parece adecuarse menos a la firme y robusta bailadora, que cargada con su basquiña rica y pesada, pero segura de la elasticidad de sus músculos, espera soberbia al abrigo de un decorado la señal de la arrancada, del ritmo y el delirio convulso de sus actos, y bastante más a la fría y desnuda *Olympia,* monstruo de amor banal que saluda una negra.

Olympia choca, desencadena horror sagrado, se impone y triunfa. Es ídolo y escándalo; potencia y presencia pública de un mísero arcano de la Sociedad. Su cabeza esta vacía: un hilo de terciopelo negro la aísla de lo esencial de su ser. La pureza de un trazo perfecto encierra a la Impura por excelencia, a aquélla de quien su función exige la ignorancia apacible y cándida de todo pudor. Vestal bestial consagrada al desnudo absoluto, hace soñar en toda la barbarie y la animalidad ritual que se esconde y conserva en los usos y trabajos de la prostitución en las grandes ciudades.

Quizá fue esto lo que llevó al Realismo a vincularse a Manet con tal ardor. Los naturalistas aspiraban a representar la vida y todo asunto humano tal cual –propósito y programa no carentes de ingenuidad–; pero entiendo que su mérito positivo es haber encontrado *poesía* (o más bien haberla importado), y a veces de la más grande, en ciertos temas u objetos hasta entonces tenidos por innobles o insignificantes. Pero en el orden de las artes no hay tema ni modelo que la *ejecución* no pueda ennoblecer o envilecer, volver motivo de repugnancia o pretexto de embeleso ¡Lo dice Boileau!...

De manera que Émile Zola, con un fervor que fácilmente llegaba como en él era habitual a la violencia, sostuvo a un artista bien diferente de él, y en quien la fuerza, el arte de apariencia a veces brutal y la audacia de visión emanaban sin embargo de una naturaleza enteramente animada por la elegancia, e impregnada del espíritu de grácil libertad que aún se respiraba en París. En materia de doctrinas y teorías, Manet, escéptico y parisino con soltura, no creía más que en la pintura bella.

La suya le rendía idénticamente almas incomparables. El hecho de que en dos extremos de las Letras Zola y Mallarmé quedaran prendados y tan enamorados de su arte pudo darle un gran motivo de orgullo.

El uno creía con toda ingenuidad en las cosas mismas: para él, nada demasiado sólido, demasiado pesado o poderoso; y en literatura, nada demasiado dicho. Estaba convencido de la eficacia de la prosa para *dar cuenta* –y casi para recrearlos– de la tierra y los humanos, ciudades y organismos, modales y pasiones, la carne y las máquinas. Fiado en el *efecto de masa* de la cantidad de detalles, del

número de páginas y volúmenes, estaba ansioso por actuar mediante la Novela sobre la Sociedad, las Leyes, la multitud; y ese afán de alcanzar un objetivo bien distinto de la diversión de un lector, mover a la multitud, le llevaba a trasladar a la crítica el estilo de sarcasmo, amargura y amenazas que dirige, al parecer, la acción política o que se considera tal. Zola, en una palabra, era de esos artistas que se remiten a la opinión promedio y reclaman estadística. Quedan fragmentos admirables de su enorme esfuerzo.

El otro, Stéphane Mallarmé, todo lo contrario: su esencia era escoger. Pero escoger indefinidamente términos y formas es al cabo escoger excesivamente los lectores. Con una honda inquietud de perfección, libre de toda esperanza ingenua en los favores del gran número, sólo apenas escribía; y para pocos, sus semejantes. Lejos de querer reconstruir seres y cosas por la operación literaria y la descripción de estudioso, aspiraba a que la poesía los agotara, y soñaba que no tuviesen más destino ni sentido concebible que consumirse en ella. Pensaba que el mundo estaba hecho para desembocar en un bello libro, y que una poesía absoluta era su cumplimiento.

No puedo referir aquí, por lo subido de los términos, una conversación de hace cincuenta años que en el Grenier de Goncourt sostuvieron Zola y Mallarmé. El contraste se hizo allí patente en forma cortés y cruda.

De modo que el triunfo de Manet se compone (incluso en vida del pintor) de una extrema variedad de talantes, e incluye hasta el antagonismo total entre hombres que le han amado y han hecho que se impusiera. Mientras Zola por ejemplo veía y admiraba en el arte de Manet la presencia real de las cosas, la «verdad» captada con fuerza y viveza, Mallarmé por el contrario gustaba en él la maravilla de una trasposición sensual y espiritual consumada en la tela. Por otra parte, Manet mismo le seducía infinitamente.

Añadiré que en la obra de Zola apreciaba él (como crítico de una justicia infinita que era) lo que tiene de intensamente poético, casi de embriagador por su insistencia. Lo atestiguan unas cuantas líneas deliciosas que escribió sobre Nana, la muy carnal criatura del gran novelista que el gran pintor, por su parte, también quiso pintar.

La gloria del nombre de Manet quedó así asegurada mucho antes del fin de su corta vida, y no por el número de cabezas que conocieran su nombre y significación, sino con mayor seriedad y solidez por la calidad y sobre todo disparidad de sus admiradores.

Amantes de su pintura tan diferentes afirmaban de idéntica manera que Manet tenía un lugar señalado entre los maestros, que son aquellos hombres cuyo arte y artificios confieren a los seres de su tiempo, a las flores de un día cualquiera, a las galas efímeras, a la carne, a las miradas de un momento, una clase de duración más larga que varios siglos y un valor de contemplación e interpretación comparable al de un texto sagrado. Proponen a bastantes generaciones su manera de considerar y tratar el mundo sensible, su personal saber de cómo obrar con el ojo y la mano para convertir el acto de ver en cosa visible.

No tengo la intención ni la competencia necesaria para buscar la substancia del arte de Manet o el secreto de su influencia, ni para definir lo que acentúa y lo que sacrifica en la ejecución (problema capital). La estética no es mi fuerte; y además *¿cómo hablar de colores?* Es razonable que solo los ciegos discutan de ello como discutimos todos de metafísica; pero los videntes saben que la palabra es inconmensurable con lo que ven.

No obstante voy a tratar de fijar una de mis impresiones.

No pongo nada en la obra de Manet por encima de cierto retrato de Berthe Morisot que data de 1872.

Sobre el fondo neutro y claro de una cortina gris, está pintada su figura: un poco más pequeña que el natural.

Ante todo el *Negro*, el negro absoluto, el negro de un sombrero de luto y de sus cintas mezcladas entre las mechas de cabellos castaños con reflejos rosados, ese negro que no tiene más que Manet, me cautivó.

Se les une un lazo ancho y negro que desborda la oreja izquierda, rodea el cuello y parece encogerlo; y el chal negro que cubre los hombros deja ver un poco de carne clara en la holgura de un cuello de hilo blanco.

Esos puntos cegadores de negro intenso encuadran y ofrecen un rostro de ojos negros demasiado grandes, de expresión distraída, como lejana. La pintura es fluida, fácil, obediente a la elastici-

dad del pincel; y las sombras de ese rostro, tan transparentes, las luces tan delicadas, que pienso en la sustancia tierna y preciosa de esa cabeza de mujer joven, de Vermeer, que está en el Museo de La Haya.

Pero aquí la ejecución parece más ágil, más libre, más inmediata. El moderno va deprisa, y quiere obrar antes de que muera la impresión.

La omnipotencia de esos negros, la frialdad simple del fondo, las claridades pálidas o rosadas de la carne, la pintoresca silueta de ese sombrero que fue «la última moda» y «juvenil»; el desorden de los mechones, las cintas y el lazo que enmarcan los bordes de la cara; esa cara de ojos grandes cuya vaga fijeza es de una distracción profunda y ofrece, de alguna manera, *la presencia de una ausencia* –todo se concierta y me impone una sensación singular...de *Poesía*– palabra que debo explicarme al momento.

Más de una tela admirable hay que no tiene por qué guardar relación alguna con la poesía. Muchos grandes pintores hicieron obras maestras en las que no hay resonancia.

Incluso ocurre a veces que el poeta nace tarde en un hombre que hasta entonces no era más que un gran pintor. Así Rembrandt, que de la perfección alcanzada desde sus primeras obras se eleva al fin al grado sublime, al punto en que el arte mismo se olvida y se torna imperceptible, pues captado como sin intermediarios su objeto supremo, ese embeleso absorbe, arrebata o consume hasta el sentimiento de maravilla y la percepción de los medios empleados. Así ocurre a veces que el encanto de una música haga olvidar la existencia misma de los sonidos.

Puedo decir ahora que ese retrato del que hablo es poema. Con la extraña armonía de los colores y la disonancia de sus fuerzas; con el contraste entre el detalle fútil y efímero de un peinado de otro tiempo y algo trágico que tiñe la expresión de la cara, Manet hace que su obra resuene, compone un misterio con la firmeza de su arte. Combina la semejanza física con el modelo y el acorde único que conviene a una persona singular, y así, fija con fuerza el encanto distinto y abstracto de *Berthe Morisot.*

Miradas a la mar

Cielo y Mar son los objetos inseparables de la mirada más amplia; los más simples, los más libres en apariencia, los más cambiantes en la entera extensión de su inmensa unidad; y con todo, los más semejantes a sí mismos, los más visiblemente sujetos a recobrar una y otra vez los mismos estados de calma y tormenta, perturbación y limpidez.

Ocioso, al borde de la mar, si se intenta descifrar lo que nace en nosotros en su presencia; cuando uno, la sal en los labios y el oído regalado o castigado por el rumor o los fragores de las aguas, quiere responder a esa presencia todopoderosa, se encuentra pensamientos esbozados, jirones de poemas, fantasmas de acciones, esperanzas o amenazas; y una completa confusión de caprichos excitados e imágenes agitadas por esa grandeza que se ofrece, que se defiende, que llama por su superficie y aterra por sus profundidades, le invade.

Por eso no hay cosa insensible que haya sido *personificada* con mayor abundancia y naturalidad que la mar. Se le llama buena, mala, traidora, caprichosa, triste, loca, o furiosa, o clemente. Se le prestan contradicciones, sobresaltos y sueños de un ser vivo. Al espíritu le resulta casi imposible no amar inocentemente ese gran cuerpo líquido sobre el que combinan sus efectos las acciones concurrentes de tierra, luna, sol y aire. La idea de un carácter fantasioso y violentamente terco, como el que los antiguos otorgaban a sus divinidades y nosotros atribuimos a veces a las mujeres, se suele imponer a quien trate a menudo con la mar. Una tempestad se improvisa en dos horas. Un banco de niebla se condensa o disipa por arte de magia.

Aún otras dos ideas, sumamente simples, como desnudas, nacen de la ola y el espíritu.

Una, la de *huir; huir por huir,* idea que engendra un extraño *ímpetu de horizonte,* un impulso virtual a largar amarras, una suerte de pasión o ciego instinto de partir. El acre olor a mar, el viento salino que nos da la sensación de respirar extensión, la confusión colorida y ajetreada de los puertos transmiten una inquietud maravillosa. De Keats a Mallarmé, de Baudelaire a Rimbaud, los poetas modernos abundan en versos impacientes que apremian al ser y lo sacuden como la brisa fresca requiere entre los aparejos a los navíos fondeados.

La otra idea acaso sea causa profunda de la primera. Sólo se puede querer huir de lo que vuelve a empezar. La reiteración infinita, la repetición cruda y obstinada, el monótono choque y la idéntica vuelta de la onda en la marea que suena sin tregua contra los límites de la mar infunden al alma cansada el deseo de prever su invencible ritmo, la absurda noción del *Eterno Retorno.* Pero en el mundo de las ideas lo absurdo no estorba el poder: la poderosa e insoportable impresión de un eterno volver a empezar se troca en furioso deseo de romper el ciclo siempre por venir, y excita una sed de *ignoradas espumas,* tiempo virgen, y sucesos infinitamente diversos...

Resumo para mí todo ese encanto de la mar diciéndome que no deja de mostrar a mis ojos *lo posible.* ¡Cuántas horas he consumido en mirarla sin verla, o en observarla sin discurso interior! Ora no recibo de ella sino una imagen universal, y cada ola me parece una vida entera; ora no veo ya sino aquello que el ojo percibe ingenuo, y que no tiene nombre ¿Cómo desprenderse de tales miradas? –¿Quién puede escapar a la magia de la inercia viviente en la masa de las aguas? Juega a la transparencia y al reflejo, al reposo y al movimiento, a la paz y a la tormenta; dispone y despliega ante el ser humano en figuras fluidas la ley y el azar, el desorden y el período; ofrece la vía, o cierra el camino.

Un ensueño entre sabio y pueril enmaraña, elucida, combina a propósito de la mar cantidad de recuerdos o pecios espirituales de diversos órdenes y edades: lecturas de infancia, recuerdos de viajes, elementos de navegación, fragmentos de conocimientos exactos...

Alguna vez alcanzamos a saber que esa mar inmensa actúa como un freno sobre el globo, que hace más lenta su rotación. Para el geólogo, es el yacimiento de una roca líquida que mantiene en suspensión átomos de todos los cuerpos del planeta. A veces el espíritu se arriesga en las profundidades. Siente la presión creciente; inventa el espesor más y más tenebroso. Halla flujos de agua más pura, o más tibia, o más fría; ríos intestinos que circulan y se cierran sobre sí mismos en la masa; que se dividen y reanudan, que rozan los continentes, transportan lo cálido hacia el frío, retraen hacia lo cálido lo frío, funden las carenas de hielo de los bloques que se arrancan de los bancos polares –e introducen unos intercambios análogos a los de la vida en la plenitud y la sustancia continua del agua inerte.

Además, con bastante frecuencia agitan esa gran calma vibraciones muy veloces, más rápidas que el sonido, provocadas por accidentes subyacentes, por bruscas deformaciones del soporte de la mar. La onda sorda, que se propaga de un extremo al otro del océano, se topa de golpe con el monstruoso zócalo de las tierras emergidas, y asalta, destroza, arrasa las populosas plataformas pobladas, arruina las culturas, los lugares habitados y toda forma de vida.

¿Dónde está ese hombre que no ha explorado en su espíritu la naturaleza abisal? Así como hay sitios célebres que todo viajero ha de haber visitado, hay lugares de fantasía y estados imaginables que se forman en todas las cabezas y responden ingenuamente a la misma curiosidad irresistible.

Todos somos poetas como los niños cuando pensamos en el fondo de la mar, y nos perdemos a gusto allí. A cada paso imaginario creamos la aventura y el teatro. Julio Verne es el Virgilio que guía a los jóvenes en esos Infiernos.

Pendientes, planicies, selvas, volcanes, fosas desiertas, iglesias de coral de brazos semivivientes, poblaciones luminosas, matorrales tentaculares, criaturas espirales y nubes escamosas –todos esos paisajes impenetrables y probables nos son familiares. Buzos, circulamos por esas sombras coloreadas con que cargan cielos líquidos donde por momentos pasan, como ángeles malos de la mar, las formas pesadas y alerta de escualos de crucero.

Sobre la roca o en el fango, sobre un lecho de conchas o de plantas, viene a veces suavemente, blandamente a recostarse, a

posarse, al fin de un lento descenso, el enorme casco de un navío *bebido*. Allí, bajo dos mil metros, un Titanic encierra un completo muestrario del material de nuestra civilización: los aparatos, las joyas, las modas de un día...

Pero hay en los Océanos maravillas bien reales y casi sensibles que la imaginación confunde. Hablaba de selvas submarinas; ¿qué decir de una selva *en estado libre,* sin raíces, más tupida, más entrelazada a sí misma, más hormigueante de vida que la más virgen de las selvas terrestres? Pensemos en esa región atlántica a la que encierra un bucle de la Corriente del Golfo, donde flotan los Sargazos, masa inmensa de alga, especie de nebulosa de celulosa que se alimenta sólo del agua misma y se enriquece de cuantos cuerpos tiene disueltos. Ningún lazo une a fondos sobre los que su *altitud* media es de una legua a esta extraña flotación congregada en un espacio más vasto que la Rusia europea, y fabulosamente poblado por toda especie de peces y crustáceos. Autores que estiman su enormidad dicen que representa cientos de millones de kilómetros cúbicos de materia vegetal, en la que se acumulan reservas incalculables de sodio, potasio, cloro, bromo, yodo y fucosa.

Esta prodigiosa producción de vida, este cúmulo de substancia orgánica ayuda a algunos a comprender la formación de los yacimientos de petróleo. Según ellos, el alga emergida por la elevación de un fondo marino, poco a poco cubierta y sometida a los efectos de la lluvia, se descompone y se reduce a hidrocarburos...

La Mar está ligada misteriosamente a la vida. Si la vida es de origen marino, como les gusta pensar a tantos, se entiende que en su medio primero se muestre infinitamente más pujante, más diversa, más abundante y prolífica que en tierra. Ciertos lugares de la mar, intermedios entre la superficie y las grandes profundidades, ciertos caminos variables a través del agua informe, son ocupados o recorridos por increíbles cantidades de seres, a veces más apiñados que en una muchedumbre o una glorieta de capital. Nada hace pensar más en la verdadera e inocente naturaleza de la vida que un banco de peces. Quizá debiera, para expresar mi sentimiento, escribir esa palabra en singular –hacer de esos animales una *materia,* materia compuesta sin duda de unidades individua-

les organizadas; pero cuyo conjunto se comporta como una sola sustancia sometida a condiciones y leyes externas muy simples.

Me pregunto si el alto precio que le ponemos a la existencia, si todo el valor y significado que le atribuímos, la pasión metafísica que ponemos en desear que un individuo sea un acontecimiento aislable, incomparable, producido una vez y para siempre, no será una especie de consecuencia de la rareza y mediocre fecundidad de los mamíferos que somos. En la mar se ve cómo la multiplicación extravagante de las bestias que pululan se compensa felizmente con la destrucción de unas por otras. Hay una jerarquía de devoradores, y en ella se restablece sin cesar el equilibrio estadístico entre *especies comedoras* y *especies comidas*.

La muerte parece entonces condición esencial de la vida, no accidente que a cada ocasión nos aterra y maravilla; existe en pro, ya no en contra de la vida. *Para vivir*, la vida debe llamar a sí, *aspirar* tantos seres por día, y *expirar* tantos otros; y debe haber una proporción bastante constante entre ambas cifras. A la vida no le gusta la supervivencia.

Por otra parte, en el grado de concentración de individuos que se observa en las limitadas regiones en que la vida es más intensa, ésta hace pensar en una propiedad de la capa líquida superficial del globo, *un contenido neto de vivientes indistintos* cuya proporción se equilibra según el estado, composición, temperatura y movimientos de cada zona propicia.

La estirpe más feliz de este mundo me parece que es una pequeña manada de marsopas. Al verlas de lo alto del navío uno cree estar viendo semidioses. Tan pronto entre la espuma rozando el mundo aéreo, jugando con el fuego del sol desnudo, tan pronto en la misma roda, luchando con ella que hiende y divide la plenitud del agua, hostigando y peinando la ruta como van los perros por delante del caballo, dan la idea de una potencia con fantasía. Son fuertes, vivaces, tienen poco que temer; se mueven de maravilla en todo el volumen del espacio que es el suyo, liberadas del peso, sin precisar soporte sólido: lo que es tanto como decir que viven en un estado que nosotros sólo conocemos en sueños y que despiertos tratamos de alcanzar por el atajo del tóxico o el empleo de máquinas. La libre movilidad le parece al hombre condición

suprema de la «felicidad»; la persigue con su mejor industria, la simula con la danza y con la música, y la atribuye a los cuerpos gloriosos de los elegidos. Esas marsopas que brincan y se hunden se la ofrecen a la vista y le inspiran envidia. Por eso también mira los navíos, aun los más feos y pesados, con todo el interés que guarda su corazón por los medios de movimiento.

No hay sitio placentero –alta montaña o bosque, lugar monumental o jardín encantado– que valga a mis ojos lo que se ve desde una terraza bien situada sobre un puerto. El ojo se apropia la mar, la ciudad, y su contraste, todo lo que encierra, admite o emite a cualquier hora el anillo roto de espigones y muelles. Respiro humareda, vapor, olores y brisa con deleite. Me gusta hasta el polvo de paja y carbonilla que se alza de los muelles, y los extraordinarios olores de hangares y naves donde frutas, petróleo, ganado, pieles sin curtir, planchas de pino, azufres y cafés combinan sus valores olfativos. Dejaría pasar los días mirando lo que Joseph Vernet llamaba «los varios trabajos de un puerto de mar». Desde el horizonte hasta la nítida raya de la ribera edificada, y desde los montes transparentes de la costa remota hasta los cándidos ciclos de semáforos y faros, el ojo abraza a la vez lo humano y lo inhumano ¿No es ésta la frontera en donde se encuentran la condición eternamente salvaje, la naturaleza física en bruto, la presencia siempre primitiva y la realidad por entero virgen, con la obra de las manos del hombre, con la tierra modificada, las simetrías impuestas, los sólidos alineados y distribuidos, la energía desplazada y contrariada, y todo el aparato de un esfuerzo cuya ley evidente es finalidad, economía, apropiación, previsión y esperanza?

¡Dichosos los perezosos acodados al sol en los parapetos de esa piedra de un blanco tan puro con que construyen los de Obras Públicas sus diques y rompeolas! Otros están boca abajo tendidos sobre los bloques adelantados que la marea corroe poco a poco, y agrieta, y disgrega. Otros pescan; se pinchan los dedos bajo el agua en las púas de los erizos, atacan a cuchillo a las lapas pegadas a la rocas. Alrededor de todos los puertos hay una fauna así de ociosos, medio filósofos, medio moluscos. No hay compañeros más agradables para un poeta. Son los verdaderos aficionados del

Teatro Marino: no se les escapa nada de la vida del puerto. Para ellos como para mí una entrada o una salida siguen siendo fenómenos nuevos. Se discute sobre las siluetas descubiertas a lo lejos. Alguna singularidad de formas o aparejos engendra hipótesis. Se juzga del carácter de los capitanes por la manera de recibir al práctico propuesto... Pero ya no les escucho; lo que veo me aparta de lo que dicen. Se acerca un gran buque; una vela de pescador se hincha y se recorta mar adentro. La enormidad humeante se cruza con la pequeñez alada al pasar, lanza un extraño aullido, y fondea; el escobén vomita de golpe su colada de eslabones con los ruidos argentinos, los truenos y los agudos chillidos de una cadena de fundición sacada violentamente de su molde. A veces, como el rico y el pobre se rozan por la calle, el yate purísimo, limpísimo, todo orden y lujo, se desliza a lo largo de innobles gabarras, barcazas y bricbarcas sin edad cargadas de ladrillos o toneles, colmadas de cosas roñosas, de bombas averiadas, donde las velas son harapos, las pinturas, horribles accidentes, el pasaje, gallinas y un perro de raza incierta. Pero a veces el venerable cascarón que transporta todas esas miserias es de línea aún hermosa. Casi todas las bellezas verdaderas de un navío están bajo el agua; el resto es *obra muerta.* Hay que ir a la cala o los diques secos, considerar detenidamente las gracias y fuerzas de las carenas, sus volúmenes, las modulaciones delicadísimas y minuciosamente calculadas de sus formas que tantas condiciones deben satisfacer a la vez. Aquí interviene el arte; no hay arquitectura más sensible que la que funda en lo movedizo un edificio móvil y motor.

1930

«El infinito estético»

La mayor parte de nuestras percepciones suscitan en nosotros, cuando suscitan algo, aquello que se precisa para anularlas o al menos intentarlo. Ya mediante un acto, reflejo o no, ya por una especie de indiferencia, adquirida o no, las cancelamos o lo intentamos. Respecto a ellas hay en nosotros una tendencia a volver lo antes posible al estado en que nos hallábamos antes de que se nos ofrecieran o impusieran: parece como si el asunto principal de nuestra vida fuera devolver *a cero* algún ignorado índice de sensibilidad, y traernos por el camino más corto un máximo de libertad o disponibilidad de nuestro sensorio.

Este tipo de efectos de nuestras modificaciones perceptivas que tienden a acabarse junto con ellas son tan diversos como pueden serlo éstas. De todos modos se los puede reunir bajo un nombre común, y decir que el conjunto de efectos *tendencialmente finitos* constituye el *orden de las cosas prácticas.*

Pero hay otros efectos de nuestras percepciones que son todo lo contrario: excitan en nosotros deseo, necesidad, cambios de estado tendentes a conservar, reencontrar o reproducir las percepciones iniciales.

Si alguien tiene hambre, el hambre le hará hacer lo necesario para quedar anulado cuanto antes; pero si el alimento le resulta delicioso, ese deleite *querrá durar en él,* querrá perpetuarse o renacer. El hambre nos apremia a acortar una sensación; el deleite, a desarrollar otra distinta. Y ambas tendencias se harán enseguida lo bastante independientes entre sí como para que ese hombre aprenda a refinar su alimentación y comer sin hambre.

Cuanto he dicho del hambre se extiende fácilmente a la necesidad de amor; y por lo demás, a todas las clases de sensación, a todos los modos de la sensibilidad en los que pueda intervenir la acción consciente para restituir, prolongar o acrecentar aquello que la mera acción refleja parece hecha para abolir.

Vista, tacto, olfato, oído, movimiento y habla nos inducen de tiempo en tiempo a demorarnos en las impresiones que nos causan, a conservarlas o renovarlas.

El conjunto de tales efectos *tendencialmente infinitos* que acabo de aislar podría constituir *el orden de lo estético.*

Para justificar y dar un sentido preciso a ese término, *infinito,* basta recordar que en ese orden de cosas la *satisfacción* hace renacer la *necesidad,* la *respuesta* regenera la *pregunta,* la *presencia* engendra la *ausencia,* y la posesión el *deseo.*

Mientras que en el orden que he llamado *práctico* alcanzar el fin hace que se desvanezcan todas las condiciones sensibles del acto (cuya misma duración está como reabsorbida, o apenas deja un recuerdo abstracto y sin fuerza), en *el orden estético* sucede todo lo contrario.

En ese «universo de sensibilidad» la sensación y su espera son de algún modo recíprocas, y se buscan una a otra indefinidamente tal como en el «universo de los colores» los complementarios se suceden y permutan a partir de una fuerte impresión de la retina.

Esa especie de oscilación no cesa por sí misma: no se agota ni se interrumpe a no ser por alguna circunstancia ajena –como la *fatiga*– que la aniquile, cancelando o difiriendo su reinicio.

La fatiga, por ejemplo, viene acompañada por una merma de la sensibilidad a la cosa que al principio era deleite o deseo: se hace preciso cambiar de objeto.

El cambio se vuelve deseable por sí mismo: la *variedad* se hace necesaria como complemento de la persistencia de nuestra sensación, y como remedio a la saciedad resultante del agotamiento de unos recursos finitos, como los de nuestro organismo, requeridos por una tendencia infinita, local, particular; en tal caso, seríamos un sistema de *intersección de funciones* –que tendría una de sus condiciones necesarias en la interrupción de cada actividad parcial.

Para poder seguir deseando hay que desear otra cosa; y la necesidad de cambio se introduce así como índice del deseo de deseo, esto es, deseo de cualquier cosa que se haga codiciar.

Mas si el suceso no se produce, si el medio en que vivimos no nos ofrece prontamente un objeto digno de tal desarrollo infinito, nuestra sensibilidad se excita para producir por sí misma imágenes de lo que quiere, como la sed engendra ideas de bebidas maravillosamente frescas...

Estas consideraciones tan simples permiten separar o definir con bastante nitidez ese ámbito surgido de nuestras percepciones y constituido enteramente por relaciones internas y variaciones de nuestra sensibilidad que he llamado el orden de lo estético. Pero el orden de las tendencias finitas, el orden de lo práctico que es el de la acción, se combina con éste de no pocas maneras. En particular, lo que llamamos una «obra de arte» es resultado de una acción cuya meta finita es provocar en alguien desarrollos infinitos. De donde cabe deducir que el artista es un ser doble, pues combina las leyes y medios del mundo de la acción con miras a un efecto que es producir el universo de la resonancia sensible. Se han hecho cantidad de tentativas para reducir las dos tendencias a una de ellas: la Estética no tiene otro objeto. Pero el problema sigue intacto.

1934

Preámbulo*

En un momento crítico de todos los asuntos humanos, a pesar de que los pueblos se arman y la inquietud universal paraliza la vida y perturba sus intercambios, he aquí que se reúne un tesoro de las más raras bellezas que jamás hayan creado el pintor y el escultor, y nos brinda un instante de puro gozo alciónico y de contemplación gustosa.

Se muestran aquí más de cuatrocientas obras de primera fila, la flor del trabajo realizado en el curso de cinco siglos por una nación prodigiosamente dotada. Francia lo ha deseado: su deseo ha hallado acogida en el favor de los italianos; y la poderosa voluntad que gobierna allende las montañas lo ha colmado.

¿No es esta solemne concentración de obras maestras una especie de desafío a la extraña bestialidad de estos tiempos, un testimonio de desdén ante la estupidez de sus placeres, de reprobación de la ansiosa futilidad que impera?

Así pues, es con los ojos del espíritu como hay que considerar primeramente este conjunto, y el primer objeto a admirar en el Palais de la Ville de París no es tanto la cantidad de maravillas que lo colman como el suceso, con valor de ideal, que constituyen la noble petición de Francia y la respuesta verdaderamente magnífica de Italia.

Como entre escombros o en un montón de tierra informe se descubre de repente el fragmento de una figura divina, así se destaca hoy este acto de amor a la Belleza.

* Preámbulo del catálogo de la *Exposición de Arte Italiano* en París, 1935.

Pero un pensamiento más particular nace hoy de esa primera mirada. No son los días que vivimos menos difíciles, las circunstancias menos inquietantes, ni el porvenir menos incierto en el orden de las creaciones superiores del espíritu que en el ámbito político y en el terreno de las necesidades materiales. Ante esta deslumbrante reunión de pinturas y esculturas incomparables ¿podemos dejar de pensar amargamente en el estado actual de nuestras artes?

Tanta gracia, tanto estilo, tanta ciencia y sentimiento como aquí se encuentra nos abruman. Por mucho que nos digamos que nuestra impresión es injusta, que la muestra presenta una selección de lo más exquisito, que representa quinientos años de una producción inmensa, que no vemos los miles de obras en que se ha venido practicando de siglo en siglo, y que por tanto no cabe oponerla al trabajo de estos últimos años, de todas maneras seguiremos sintiendo cierto *remordimiento.* «Dichosos, pensamos, esos artistas a quienes nada impedía consumirse enteros en hacerse grandes».

Pero a nuestro alrededor observamos en hombres y obras lo que en nosotros mismos experimentamos, los efectos de confusión y disipación que nos inflige el movimiento desordenado del mundo moderno. Las artes no se avienen con las prisas ¡Nuestros ideales duran diez años! La absurda superstición de lo *nuevo* –que enojosamente ha sustituido a la creencia antigua y excelente en el juicio de la *posteridad*– asigna a los esfuerzos la más ilusoria de las metas y los aplica a crear lo más perecedero que existe, perecedero por su misma naturaleza: la sensación de novedad. Todos los valores están viciados por los artificios de la publicidad, que los someten a fluctuaciones casi tan vivas como las que registra cada día la Bolsa. La estimación de las obras correspondía antaño a unos cientos de personas difíciles y apasionadas, moradores de ciudades que no eran metrópolis enormes: Atenas, Florencia o Amsterdam. Esos círculos restringidos y discutidores le brindaban al Arte aquello de lo que no puede prescindir: el más vivo interés, encaprichamientos auténticos, disputas sinceras, y la sensación inmediata de que todo eso es importante. Los grandes momentos del arte no se observan más que en esos microcosmos en que la temperatura del deseo de cosas bellas podía elevarse prodigiosa-

mente. Gusto, entusiasmo y sentido crítico se hallaban allí en perpetua excitación. Estoy seguro de que hombres dotados para imaginar y nacidos para crear no faltan nunca; pero les faltan a menudo –y hoy singularmente– esas condiciones vivas, esos aficionados y conocedores incorruptibles a quienes ni la esperanza de un buen negocio, ni los trucos de la pluma, ni la ambición de adelantarse o seguir a la moda alteraron nunca su búsqueda del disfrute personal ni el ejercicio de su inteligencia original.

Hubo hombres así en Italia desde muy pronto. Petrarca escribe en su testamento:

«Dejo a mi señor, el Señor de Padua (careciendo yo de cualquier otra cosa digna de él) mi cuadro de la Historia de la Bienaventurada Virgen María, que es de la mano del excelente pintor Giotto, y que tengo por mi amigo Michel Vanni, que me lo envió de Florencia a título de regalo. *De la belleza de esa obra nada advierten los necios, pero los maestros del arte quedan maravillados hasta el pasmo*».

Muchas otras causas de malestar e impotencia actúan sobre el artista contemporáneo. No sabría yo enumerarlas ni darles un orden, pues la imagen de un desorden es desorden ¿Se discernirían acaso más fácilmente examinando las condiciones más evidentes de producción de una obra destinada a seducir indefinidamente el alma de las gentes? El *ocio*, por ejemplo, es decir la libertad en cuanto al tiempo y el poder de derrocharlo sin tasa. Pero nosotros, por el contrario, vivimos y penamos apremiados por la hora, disputándole a la absurda prisa del mundo la delicadeza y hondura de nuestros trabajos. Las necesidades de la existencia y un sistema de vida demasiado organizado exteriormente no permiten ya búsquedas infinitas ni estudios multiplicados, y perturban la formación de esas lentas y caprichosas organizaciones interiores de las que se desprenden las obras bellas ¿Cabe imaginar en nuestra época a un Leonardo *(Lionardo, che tanto pensate)* perdiéndose en apariencia muy lejos de su arte, y desarrollando sus curiosidades ilimitadas para volver de golpe, desde su tiempo universal de meditación y ensoñaciones analíticas, a la Pintura bienamada?

La simplicidad del objetivo no es menos necesaria que el tiempo libre para la feliz elaboración de las cosas más bellas. Todas las

artes deben satisfacer exigencias simultáneas e independientes, y en el drama de la ejecución la unidad de acción es «fisiológicamente» esencial. La poesía compone como mejor sabe sonido y sentido en palabra. La pintura hace sutilmente acordes la semejanza de la cosa, el placer o emoción de la vista, y sus resonancias mentales. Pero así como en una estrategia, aun la más sabia, nada hay tan importante como saber qué se quiere y decírselo a uno mismo en pocas palabras –de forma que se persiga un solo objeto claramente definido, al que se ordene la diversidad de los medios–, asimismo sucede en cada obra, y en esa obra de las obras que es la carrera y el desarrollo completo del artista. Pues bien, ahí está lo que existía y ya apenas existe. El espíritu de la mayor parte de los artistas modernos está enfrentado consigo mismo. Los artistas se construyen unos sistemas que se sostienen muy poco tiempo, y aun eso gracias al auxilio de una literatura apropiada. Ni Tiziano, ni Veronés, ni Robusti el Tintoretto necesitaban en cambio que los «presentara» nadie. Les bastaba con imponerse. Les dedicaban sonetos; no explicaciones. Ellos no ofrecían intenciones, sino milagros, y no cargaban con otro sistema que el de hacer aquello que les hiciera sentir más vivamente sus poderes, que desarrollaban y desafiaban sin tregua.

¿Qué metas más simples, qué efectos más ciertos que los de un retrato del mejor Rafael?

Nosotros sin embargo erramos de teoría en teoría. El triunfo y la pronta ruina de las tesis más opuestas, que se van respondiendo unas a otras como efectos complementarios, instauran al cabo la indiferencia en los espíritus. De una década a otra la opinión oscila entre lo que no sabe morir y lo que no es capaz de vivir; y los extremos le dan seguridad...

¿Cómo, en fin, no observar a nuestro alrededor que la búsqueda de perfección en la ejecución y precisión en los medios, el cuidado exquisito de las preparaciones, la seguridad y soltura de las acciones, el afán de no dejar nada al azar ni al descuido –todas las atenciones que distinguen al artista del que se entretiene con pinceles– no sólo se descuidan, sino que más de uno las mira como cosas por debajo de su genio? ¡Qué paradoja, que una época cuya vida se somete a la rigurosa determinación de tantas cifras, cuya ciencia e industria exigen emplear aparatos cada vez más

delicados y observar precauciones minuciosas, padezca semejante relajación en la «técnica» de las artes y parezca complacerse en juegos de la insuficiencia y atrevimientos de la facilidad!

Lo que hoy se exige de un corredor, un jugador de tenis o un atleta que quiera destacar –ejercicios razonados, disciplina severa, libertad ganada por una larga sujeción– contrasta curiosamente con lo poco que hace falta para pasar por artista.

Tal es el duro lenguaje, tales las quejas que podrían alzarse en la conciencia de un moderno en presencia y bajo la impresión de esta insigne colección de obras maestras de la antigua Italia. Si dejamos de oír esa voz en nosotros mismos, el admirable celo y los grandes trabajos gastados en reunir todo esto no habrán tenido como recompensa más que la diversión de muchos y el encanto de algunos; pero en absoluto los efectos profundos que se debería esperar.

No se trata en modo alguno de exhortar a la imitación de estos maestros; si acaso, sus maneras de ver y hacer se repitieron y reprodujeron excesivamente. Son las virtudes que su maestría exigió y supone siempre las que deben provocar envidia y dar que pensar. No hay aquí ninguno del que no se sienta que debió ser o hacerse *hombre completo.* A ninguno se le pasó por la cabeza que el dominio completo del oficio de su arte pudiera enfriar su pasión, o el estudio y la meditación precisa impedirle llegar a ser él mismo: eso les ocurre a los débiles, que no importan. Ninguno pudo creerse que cada artista deba crearse una estética propia y una deformación de la naturaleza que le pertenezca en exclusiva. Ninguno se estudiaba para hacerse notar, sino para hacerse mirar largamente –lo que es muy distinto. *Asombrar* dura poco; *impresionar* no es una meta a largo plazo. Pero hacerse requerir por la memoria, instituir un deseo grande de ser visto de nuevo, es no mirar ya al instante del hombre que pasa, sino a la profundidad misma de su ser. Una obra que llama a sí a las gentes es más poderosa que otra que no ha hecho más que provocarlas. Esto es verdad en todas partes: en lo que me concierne, clasifico los libros según la mayor o menor necesidad de releerlos que me hayan inspirado.

Pues bien, cuanto aquí se ve se ha disfrutado, ha seducido y cautivado durante siglos, y toda esta gloria nos dice serena: NO

SOY NADA NUEVO. Puede el Tiempo gastar la materia que tomé prestada; mas en tanto él no me haya destruido, no puedo serlo por indiferencia o desdén de hombre digno de tal nombre.

Y no acaba ahí su discurso.

Añade que si los cuadros y objetos que forman este tesoro son obra cada uno de un artista, no obstante el conjunto debe entenderse obra de un pueblo en quien el sentimiento de las artes siempre ha estado familiarmente unido a la vida. El arte nunca fue algo superfluo, elemento excepcional de su existencia, sino condición natural y casi necesaria cuya ausencia le resultaría una privación sensible –algo que no en cualquier país se encuentra–. En Italia nunca se tuvo al artista por un ser bastante inútil cuya existencia se admite, empero, por una especie de convención que no hay que revisar demasiado. Allí, por el contrario, se ven desde la edad media grandes atenciones reservadas a quienes hacen profesión de crear lo Bello. En la misma época, los nombres de los admirables arquitectos y escultores de nuestras catedrales quedan en una gran oscuridad: no hay gloria para ellos, y su reputación no es otra, sin duda, que la de especialistas destacados.

En esa Italia se elabora, de Cimabue a Tiépolo, toda la tradición de la plástica europea. Hay grandes artistas en otros lugares; pero es en Italia donde se lleva a cabo la gran obra: *el engarce con la Antigüedad,* y *la extraordinaria alianza de la cultura más difundida con el arte y su práctica,* establecida por unos cuantos hombres incomparables. Esto exigía un ambiente y unas circunstancias inauditas. En Italia hubo en el momento preciso una fermentación de vida e ideas en que se mezclaban omnipotencia y anarquía, riqueza y devoción, gusto por lo eterno y sensualidad, refinamiento y violencia, la mayor simplicidad y la ambición intelectual más audaz –casi todos los extremos en fin de la energía vital y mental reunidas... Rivalizar con los antiguos; organizar la combinación de misticismo, filosofismo y ciencia experimental naciente; hacer sitio en una sola vida a todas las curiosidades y formas de acción, he aquí lo que cumplieron, en unas pocas generaciones, unos cientos de hombres en una treintena de ciudades, enmedio de discordias, con la ayuda y conforme a las exigencias de papas, priores, podestás, señores o mercaderes; pero sostenidos por el instinto popular y el interés apasionado de esos aficionados

y conocedores cuyo celo y sentido crítico ya he señalado en todo su valor.

Por el diálogo de Miguel Angel con Francisco de Holanda puede verse hasta qué punto era fuerte en esos hombres el sentimiento de la superioridad de Italia en las artes. Con extraña severidad echa abajo la pintura flamenca. Pero las razones de juicio tan rudo son muy notables. Reprocha a los flamencos pintar «para engañar a la visión exterior». Encuentra que quieren «ofrecer con perfección demasiadas cosas, de las que una sola bastaría por su importancia», y añade: «La buena pintura es una música, una melodía, y sólo una inteligencia muy viva puede sentir su gran dificultad».

«Una inteligencia muy viva...». Italia había comprendido que ni la imitación de lo real ni la afirmación de una sensibilidad contentan al ser entero, y que ambas condiciones del arte plástico, independientes una de otra puesto que en él pueden ser satisfechas por separado, sólo reúnen en una obra el ser completo mediante esa sutileza y esa sabiduría rigurosa que ordenan el trabajo *conforme a la misma jerarquía del espíritu.* No de otro modo entendió Dante el arte del poeta.

Variaciones sobre cerámica ilustrada*

Todas las artes cuyas obras sirven para algo e introducen en nuestra vida algo ambiguo entre útil y bello encuentran en las exigencias mismas de su función *temas* inevitables, impuestos necesariamente por la naturaleza de sus servicios o de la materia, y a partir de los cuales la invención, el gusto, el estilo, la moda o algún capricho desarrollan con mejor o peor fortuna variaciones de apariencia.

En Arquitectura, por ejemplo, la necesidad de aberturas para luz o para seres animados, o la de pasos practicables por grados de un nivel a otro, dan origen a los temas abstractos de *La Puerta, La Ventana* o *La Escalera,* ideas que son otras tantas ocasiones para ajustar líneas delicadas o grandiosas y modular unas formas en conjunto.

Y en el arte del mueble, *La Cama, El Asiento, El Escritorio,* son otros tantos tipos, bastante bien definidos por nuestras actitudes sedentarias, que le proponen al artista armonizar las comodidades de una persona virtual, sentada o acostada, con el disfrute de un espectador encantado por la hechura del armazón que la soporte. Entre esos temas obligados del mobiliario no voy a omitir el *de La Mesa en que se come.*

¿Qué más importante que el acto de comer? ¿No ve aun el hombre de mundo menos observador un orden enteramente litúrgico en la disposición y progreso ritual de una comida?¿No se muestra toda la civilización en esos preparativos y cuidados que consagran una conquista del espíritu sobre el impulso de devorar

* Prefacio al Catálogo de la Exposición de cerámica en Sèvres.

directamente? Sobre el plano de *La Mesa* se dispone *El Mantel.* Aguarda a los objetos esenciales, vasos y recipientes en que se ofrecerán y distribuirán las sustancias cuya mejor parte se ha de mudar al cabo en nosotros mismos.

Decir que ese alimento se mudará en nosotros es como decir que no hay (ni puede haber) nada más serio para cada cual que el acto de comer. Eso se ve en el ojo del animal que está comiendo: se pinta en él la extraña ausencia de un ser poseido por la omnipotencia de la voluntad de vivir.

Pero los humanos son los más livianos de los animales; sus miradas, sus pensamientos se extravían y se entretienen aun en medio de las ocupaciones más dignas de absorber su presencia por completo.

«Esta sopera es un encanto...», dice uno olvidándose de su sopa. Otro, al llegar los guisantes, deja escapar una exclamación; se ha encontrado a *Bonaparte* en su plato. Una dama blande el *Templo del Ser Supremo.* Cada cual hace su descubrimiento en el plato que tiene delante. La Historia, las Costumbres, los Monumentos y los Inventos, los Oficios y los Juegos, los Placeres y las Modas, todos los aspectos de la vida pasada le disputan en el hueco de los platos la mirada a las salsas y tajadas que alimentan el presente.

Desde los aperitivos y entremeses hasta los quesos y las frutas no hay fase de la comida que no aporte figuras, escenas, adivinanzas o alegorías, que no introduzca alguna diversión para los ojos en la acción –iba a decir drama fisiológico– que procediendo del apetito a la saciedad se desarrolla en cada uno entre miradass, olores, jugos y papillas, desplegando profundidades, untuosidades, potencias expansivas de sabores y gustos.

La variedad de temas y decorados pintados bajo el esmalte de la vajilla va pareja con la diversidad de conversaciones de los convidados; y las palabras que se cruzan no siempre son de una ingenuidad incomparable a la de los encantadores decorados de la loza o la porcelana ilustrada.

A veces la propia Literatura se manifiesta en la vajilla, y una sentencia, un epigrama, un lema, un deseo político, báquico, alguna vez erótico, dan voz a algún utensilio que figura en la mesa.

El espacio está medido; aquí es necesario que los autores busquen el laconismo. Si las Historias Literarias no fueran lo que son, obras de fantasía en que nada se encuentra que nos enseñe algo sobre el verdadero trabajo de los espíritus, ¿qué capítulo no se encontraría allí sobre el *género breve?*... ¡Qué capítulo habría que escribir sobre la importante e inmensa producción de máximas, lemas, epitafios e inscripciones, proverbios y apotegmas en que los hombres de toda época se han esforzado por encerrar algo *esencial...!* Hay más de una obra maestra del genio escueto. Debo reconocer que no se inscriben muchas en las obras del alfarero. Aunque acabe de decir hasta qué punto es cosa seria una comida, he de conceder que no se acostumbra asociar la contemplación de un bello pensamiento a los actos y sensaciones del que come. Pascal y La Rochefoucauld son unos desconocidos para la Cerámica. Pero supuesto que existiera un «servicio» en que Forain hubiese escrito una docena de sus «dichos» ¿no sería excitante usarlo? También cierta poesía se podría dedicar a hacerse leer en el fondo de las fuentes. Recuerdo algunos platos que hablaban cada cual con sus versillos, dirigiéndole al comensal una redondilla sin demasiada malicia: A una señorita un tanto madura le decía la loza de su plato

Soy redonda, frágil, clara,
con una arruga a lo sumo
tan fina que aun presumo
complacer al que me ansiara[23].

Y a otra, este malévolo enigma

Soy el lago al que holgazana
como vela su ala inclina
el pavo que te adivina
metamorfosis cercana[24].

Dejemos a este poeta jocoso y miremos más a fondo nuestras lozas.

[23] [Je suis ronde, frêle et claire, /avec peut-être une ride/ si fine que je sais plaire/ encore à quelqu'un d'avide.]

[24] [Je suis le lac òu repose/comme une voile paresse/l'aile de dinde que laisse/percer ta métamorphose.]

Cagliostro, según se dice, usaba una jarra de agua clara para mostrarle el porvenir a quien eso le preocupara. Pero la Cerámica expuesta en Sèvres resucita para nosotros todo un pasado. Quienes hicieron y decoraron estas lozas y porcelanas fijaban ahí la imagen de cosas que entretenían o asombraban a su tiempo. El afán de complacer y vender les hacía sin esfuerzo ni intención historiadores escrupulosos de los sentimientos de su época. Lo que un público compra le define exactamente. Hay en esto una enseñanza que puede servir en cualquier época. Y he aquí otra de carácter universal, que no me atrevo a llamar filosófica...

Hace un momento decía que esta muestra de Cerámica resucitaba un pasado entero. Más aún: nos hace patente con precisión la naturaleza de cualquier pasado. El pasado no es lo que se suele creer. El pasado no es *lo que fue;* es sólo lo que subsiste de lo que fue. Vestigios y recuerdos. El resto no tiene existencia ninguna.

Miremos todos esos objetos en el Museo, y pensemos ahora en las asombrosas cantidades de objetos parecidos que necesariamente hubieron de estar en uso; pensemos en los millones de platos, fuentes y tazas que debieron de hacerse y utilizarse en el período aquí representado; pensemos luego en la acción de toda causa imaginable de destrucción sobre ese inmenso número de piezas, en las toneladas de añicos, las montañas de escombros que completan lo que subsiste; pensemos en la mortalidad de las cosas frágiles, en la duración probable de una sopera o una ensaladera...

No voy a sacar de ahí una reflexión fácil, además de insípida y vana, sobre la vida de los hombres; sólo les invito a hacer una observación en particular.

Nada se parece más a nuestro actual capital de conocimientos, a nuestro *Haber* en materia de historia, que esta colección de objetos *accidentalmente* preservados. Como ella, todo nuestro saber es un residuo. Nuestros documentos son pecios de un naufragio que una época deja abandonados a otra, al azar y en desorden.

Pero manos sabias y piadosas recogen aquí o allá lo que reste de esos restos, lo ordenan como mejor saben, construyen como mejor pueden un conjunto que dé que pensar y adopte alguna figura. Cuando decimos *Época de la Revolución* o *Estilo Luis XV* no designamos en realidad más que alguna de esas disposiciones de reliquias y repeticiones, con toda la arbitrariedad que conllevan...

¡Y cuántas lagunas, sin duda!... Pero piensen un poco más y verán enseguida que si tuviéramos *el todo* no podríamos *hacer nada en absoluto* con él. Nuestro espíritu no tendría empleo alguno.

Así que hemos de alegrarnos por tener sólo algo y encontrar aquí, bien iluminadas y en orden, tantas creaciones encantadoras de la vida y la fantasía conjugadas a las que da un sentido la acertada disposición que se ha dado a la colección, permitiendo agrupar su diversidad y someter en suma a las categorías de la Razón lo que fuera antaño inventado para los placeres de la Mesa.

Mi busto

Yo había visto mucha escultura; y admirado buen número de estatuas que todo el mundo admira, o cree admirar, o quiere admirar; y de las que todo el mundo habla, incluso bien.

Así que yo, como todo el mundo, estaba bastante seguro de que podía tener alguna idea justa y personal en esta materia, y distaba mucho de sacar de esa misma seguridad la conclusión de que no entendía nada del asunto, o poco menos. Aún no había aprendido a temerme en ese aspecto, a rechazar mis juicios y todas esas palabras que tan aprisa acuden al espíritu a la vista de las obras. Nunca se pregunta uno de qué están hechas nuestras impresiones y expresiones ante esos productos del arte: de hacerlo, se encontraría muy poco de uno mismo pero muchos restos de lecturas. En cuanto a observaciones propias, nuestra mirada ingenua no sabe explorar los objetos; nuestras percepciones son al azar, pues ocurre que *siempre* pueden señalarnos en una obra aspectos, bellezas o defectos que no habíamos notado, y sugerirnos cuestiones legítimas que no nos habíamos planteado.

Así que yo ignoraba, e ignoraba que ignoraba –lo que aun es más grave–, cuando, al tomarme como modelo la señora Renée Vautier, el espectáculo de su inmenso trabajo del que me había vuelto parte no pudo menos que hacerme caer en la cuenta, por fin, de que la escultura me resultaba prodigiosamente desconocida. Primero me enteré de que ni siquiera sabía mirarla: así le ocurre a la poesía, de la que tantos juzgan sin tener el menor atisbo de la virtud musical del lenguaje, y sin saber *leer*...

A esa circunstancia de mi busto le debo, además de ese hermoso busto, la valiosa conciencia de los esfuerzos y problemas

asombrosamente sutiles a los que la práctica de un arte *cuyos datos son los más simples del mundo*, al profundizarse en ella, arrastra a quien lo merece y se inflige tan nobles tormentos.

Por *esfuerzos y problemas* no entiendo sólo esas dificultades primeras, evidentes y como naturales, que todo logro y fabricación nos hacen imaginar ligera y vagamente. Ésas son dificultades *finitas*, casi enumerables, que se llega a resolver de una vez por todas, y con unos medios que se pueden transmitir bastante bien de una cabeza a otra en la escuela o el taller. Pero las dificultades en que pienso son otras bien distintas, problemas de orden superior incomprensibles para la mayoría de la gente (e incluso para más de uno del oficio), y que el verdadero artista *se inventa* e impone. Así como se inventa una forma, una idea o una experiencia, así él inventa condiciones y restricciones ocultas, obstáculos invisibles que hacen resaltar sus propósitos, se oponen a sus talentos adquiridos, retardan su satisfacción y al fin arrancan de él lo que buscaba –es decir– lo que no sabía que poseyera... Digo que esta imperceptible invención de escrúpulos y deseos es una obra acaso más profunda e importante en sí misma que la obra visible a que su esfuerzo tiende; y digo que este esfuerzo secreto contra uno mismo moldea y modifica a quien lo ejerce más aún que sus manos la materia a que se aplican.

He visto a Renée Vautier crearse esas dificultades segundas; y mujer joven y dispuesta como es, absorberse sin embargo en sus búsquedas, adquirir ante mis ojos de sesión en sesión un sentido de rigor cada vez más exigente, negarse lo fácil y temer cada vez más ese *más o menos* con que se dan por satisfechos en nuestros días tantos que aun tienen la osadía de proponerlo como doctrina.

Ella se hacía progresivamente una idea más severa y exquisita de su arte ¿No será quizás que la meta más honda de todo arte se reduce a reconocer al fin en qué consiste exactamente, y distinguirlo de lo que no es pero se entremezcla con él en cada persona, en la medida en que cada persona es una combinación de azares...? Cuando esta preocupación se hace omnipresente y omnipotente en un artista, sin embargo, le conduce por las vías de la perfección, le

encadena a un deseo que engendra una paciencia infinita, le sugiere el sacrificio de lo que puede a lo que quiere, y le dispone a sentir indefinidamente que su obra está aún inacabada.

El trabajo se torna entonces su propio fin.

Estaba bastante bien preparado para observar todo esto, y así, sufrir casi en silencio el suplicio de ser modelo. Me resignaba a la penitencia de quedarme de piedra largo rato, y en espíritu me divertía de la inmovilidad (que de tanto en tanto se me hacía eterna) imaginando las cuestiones, variaciones, dudas, arrepentimientos y decisiones que debían de producirse en lo más íntimo de mi escultor.

Su rostro despejado y encantador pasaba y repasaba de la expresión de una dureza imperiosa a una alegría infantil, y en algunos momentos hacía su aparición el grupo entero de las emociones de un combate con el ideal. El rostro del que crea trabaja singularmente.

He dicho que estaba bastante bien preparado para hacerme a la escultura observando las operaciones de un escultor. Pues las obras de arte me emocionan algo menos –o menos hondamente– por el placer directo que pretendan darme que por la idea que me inspiren de la acción del que las hizo. Hay en mí una tendencia *original, invencible –acaso detestable– a considerar la obra acabada*, el objeto finito, como desecho, residuo y cosa muerta; a veces, sin duda, tan bella y pura como la concha de la que una vida formó el nácar y la espiral, pero que la vida ya ha abandonado dejándola inerte a merced de la muchedumbre de las olas.

Antes esos objetos, una vez que me han retenido, no puedo sino tratar de recomponer en mi espíritu el perdido poema de su generación. Pienso en la materia de esas obras, a un tiempo hostil y propicia, esclava o ama, coerción o pleitesía; y la veo pasar del desorden al orden, de lo informe a la forma, de lo impuro a lo puro. Imagino al artista adoptando por turno tantas caras y actitudes: inventor y poeta, ejecutante, luchador y jugador que tienta su suerte; ora improvisador, ora calculador, ora observador minucioso. Sin olvidarme del gran papel del azar, afrontado y combatido, implorado a veces, a veces propicio... De esto me gusta que

una obra me hable. Nada me excita más que la idea de ese drama de transformaciones que es posible soñar, danza, pantomima o figuración, sucediéndose ante uno...

Testigo y paciente, pues, he asistido y tomado parte en la acción –en esa relación dramática entre la luz, la materia, el modelo, las fuerzas, la meta y el espíritu. El nudo de la acción, su elemento *patético,* reside en el efecto que produce sobre el artista el estado que acaba de imprimirle a su obra cada vez que se dispone a volver a ella. Recular: calcular. Se da la aprobación; reniega de sí mismo; vuelve de la crítica a la acción; recobra fuerza y valor.

Supongo que esos saltos bruscos de la esperanza al hastío, del disgusto de ser uno mismo al gozo de serlo, han de ser más frecuentes en el escultor que en los demás tipos de artista.

Acabo de decir que la escultura es aquel arte *cuyo dato inicial* es lo más simple del mundo. Se trata en efecto de reproducir la forma de un instante de los seres vivos mediante la figura impuesta a un sólido. Mientras que la pintura miente en el muro que niega, que abre a un mundo ficticio del que simula no sólo los objetos que en él sitúa sino además luz y espacio, la escultura se instala en el mismo medio de quien la contempla; acepta esa luz, y tanto sus claridades como sus sombras son *reales.* Pero el espectador, inmóvil respecto al cuadro, puede desplazarse respecto a la estatua, y de este modo la obra puede ser observada a partir de infinidad de puntos. Más aún, la luz incidente también puede cambiar de dirección, lo que conlleva incalculables modificaciones de la luz reflejada. Así, la obra ha de preverse de manera que satisfaga la mirada en infinidad de situaciones posibles, a cada una de las cuales puede corresponder una infinidad de orientaciones de la luz. Cada paso del observador, cada hora del día, cada lámpara que se enciende, engendra en una escultura cierta apariencia *diferente por entero de las demás.* Basta pues con que el artista se mueva lo mínimo para que la acción que acaba de ejecutar pueda parecerle al momento lamentable. Un acto conseguido respecto a un punto dado se muda en grave defecto con un pequeño desplazamiento. Otro tanto ocurre con el menor cambio de posición de la fuente luminosa.

Todo esto hace de la escultura un arte lleno de sorpresas. Cada instante del escultor está amenazado por *infinitas infinidades* de casos posibles. A cada instante corre el riesgo de perder en un punto que no ve lo que gana en el que ve. Su trabajo le arrastra así a una especie de movimiento envolvente en torno a su obra, que cabe comparar a una modulación incesante que procediendo de un aspecto a otro y de un acto de sus manos a otro se esfuerza en encadenar todos esos momentos sucesivos de ejecución mediante un sutil sentimiento de la forma que desafía a cualquier análisis.

Mirénle obrar: no hay sino revoluciones del artista y rotaciones del modelo. El modelo y la masa (arcilla o escayola) hacen pensar vagamente en los dos focos de una elipse: en torno a ellos, el escultor está siempre en acción. La sesión tiene algo de movimiento planetario y de danza.

Soñando mientras poso, doy en imaginar los actos de escultura como una combinación de mímica y danza, sucesión de figuras y movimientos –Danza, pero una que a diferencia de la ordinaria tuviese meta– una obra acabada que dejar tras de sí.

Sigo soñando en el mismo tema: entreveo el propósito de anotar la música de esa danza. A una escultura dada se le podría hacer corresponder determinado fragmento de música, construida sobre los ritmos de los actos del escultor.

Acaricio esas ideas absurdas. Las desarrollo sin traba alguna en mi espíritu... *¿Y por qué no concebir como obra de arte la ejecución de una obra de arte?*

Mientras yo derrocho así sobre elevada sede, mas de asiento estrecho y estabilidad precaria, mi tiempo de posar, Renée Vautier actúa.

Soy el «modelo vivo», junto a mi bloque en lenta evolución, uno y otro cercados y atormentados por cientos de actitudes y transportes del artista, tan pronto laboriosa y reservada, ocupada en el detalle, como vivaz y desatada, volando de un brinco del *hacer* al *ver* y del *ver* a *reemprender.* De golpe se para, se acerca, se aleja, se fija; sin aliento, la frente fruncida y dura. Quiero hablar... se me impone silencio. Se me mira como a cosa. Se sonríe: mas no a mí. Es a mi nariz, en la que al fin se acaba de discernir cierto «plano» diminuto en que al parecer reside el secreto de la particu-

laridad o personalidad de esa eminencia. Pero la mirada, negrísima, se posa, se endurece otra vez; se vuelve semejante a la del espadachín cuyo ojo agudo distingue el fallo en la guardia del contrario. El contrario soy yo. Yo soy la Dificultad. ¡Es la movilidad, la complejidad de mis rasgos la que exige tantas búsquedas, un análisis tan minucioso pero tan atento al estilo, y una síntesis tan prudente!

Es más: mi busto es sensiblemente más grande que el natural. Esa opción, bastante favorable para la interpretación del detalle en una cara muy accidentada, exige más imperiosamente del artista una conciencia constante del conjunto. Hace falta un gran valor para arriesgarse a buscar parecido a esta escala.

El parecido es una trampa en que se enredan y perecen muchos artistas. Hay un parecido superficial que puede alcanzarse en poco tiempo, y una expresión suficientemente elocuente de la fisonomía que alguien un poco hábil captará con tanta presteza como ciertos caricaturistas. Pero un trabajo llevado con tal ligereza no resiste el examen. En esas obras no puede la contemplación ahondar más de lo que sus autores lo hayan hecho en el estudio y la «construcción». Cuanto más se las mira, más se alteran y descomponen bajo la mirada. No hay que pararse en un primer parecido. Digo más: no hay que *querer* el parecido *por encima de todo*: al contrario, debe resultar de una convergencia de observaciones y acciones que en la forma del conjunto acumulen una cantidad en constante aumento de relaciones observadas entre las partes. El buen trabajo es aquél en el que siempre se puede llevar más lejos la búsqueda de precisión sin tener que cambiar de criterio ni de puntos de referencia.

No soy capaz de decir hasta qué punto me han maravillado y enseñado la precisión y asombrosa paciencia de mi escultor. Pocos hombres en el mundo de las artes me han parecido capaces de tal energía, de atención tan sostenida y lúcida.

A veces hemos discutido vivamente. Yo pretendía que estaba equivocada en tal o cual punto. Corría al espejo, que ella recusaba. Me palpaba y tanteaba mi cara, y tocando probaba a encontrar en la del busto correspondencia de formas. Pero la gran que-

rella del artista y su modelo se desató en torno a la grave y difícil cuestión de los ojos. Bárbaro como era, yo conminaba, imploraba que horadase en los globos pequeñas cavidades que figuraran al natural los agujeros negros de las pupilas, sin descuidar ni el punto luminoso ni las fibrillas del iris. Invocaba a Houdon, que supo conservar para nosotros las miradas de tantos modelos. Nada sirvió. Vautier la testaruda siguió inflexible, y mis ojos sin niñas.

Pues ella, como debe ser, no consideraba el parecido más que en relación con el principio y el objeto más general del arte. El arte del retrato exige reunir dos valores. El parecido no es más que una condición temporal que el artista se impone: desaparecido el modelo, ya no ha lugar sino en quienes le conocieron, con cuya existencia acaba también la suya. Queda la obra. Quitado el parecido, esa obra será de arte si algunos cuyo mirar distraído la roce al pasar se detienen, y si ese mismo mirar se transforma luego, se posa en el objeto, se demora en él, interroga a la obra y sueña el trabajo. Entonces es cuando el espíritu de ese observador cautivado, y por así decir creado en un paseante indiferente por el objeto visto, obtiene ese gozo complejo en que se combinan el sentimiento de la presencia humana figurada con el de los actos que conjuntados han modelado la materia informe para infundirle apariencia de vida. Entre obra y observador se establece un intercambio esencial: la obra responde en tanto pregunta. Sus recursos crecen tanto más cuanto más se hacen de rogar. Cuanto más se mira, más aumenta la curiosidad que suscita.

Pero producir ese efecto exige del artista un raro equilibrio de facultades: dominio de sí no menos que de los medios técnicos; *el arte de plantearse en el curso de la obra las preguntas pertinentes;* dirigir a la vez una acción que busca la exactitud y otra que tiende a provocar la contemplación –una que se refiere a un modelo *presente,* otra que consulta a una certeza oculta. Y hace falta luego una ligazón muy delicada entre esas búsquedas de suyo independientes.

He encontrado en mi escultor esas cualidades y las he visto desarrollarse. Hace un momento, a propósito de la ejecución de las obras, he hablado de danza. Sospecho que ni danza ni ritmo son algo desconocido para Renée Vautier. Sé que practica también

el manejo de aparatos aéreos, en los que sangre fría y justeza en las reacciones son exigencias vitales. Esos ejercicios no dejan de tener relación con su trabajo como escultor, y en su arte se nota la virtud del adiestramiento metódico y una sabia disciplina. El ser y la obra, que es acto, se corresponden así cada vez más claramente. Esa es la vía verdadera. He observado cómo mi escultora, poco a poco instruida por la dificultad pura, despojaba progresivamente su espíritu de esas ideas inverificables por el arte, de esas consideraciones impuestas, enteramente ajenas a la práctica artística, que las facilidades del lenguaje permiten a demasiados escritores proporcionar a demasiados artistas, desprotegidos por su cultura y halagados en su vanidad. Más de un escultor, en particular, y de los ilustres, ha extraviado su espíritu en teorías absurdas y vanas. ¡Los hay que creyeron engrandecerse por hablar de lo que sabían en términos que no entendían! Pero es por el oficio mismo y conforme al oficio como el artista debe desarrollar su deseo y su pensamiento. La relación de un hombre con su arte contiene implícito todo lo preciso para acrecentar hombre y arte. El resto es perdición.

1935

Hontanares de memoria*

No tiene la Poesía necesidad de anunciarse. Es un hecho, que es o no es. Debe producirse sin promesas, e introducirse tal cual, por sí sola, en el mundo de un espíritu, como sobreviene de repente el sonido puro. El sonido de repente se impone y se dilata, borra el babel caprichoso de las palabras humanas, ahuyenta ante sí el aéreo desorden de los ruidos en una sala viva, el crujido de las puertas y las sillas y el rumor del removerse accidental de las personas y las cosas con que se busca, como a tientas, el silencio.

Colocar, mascullar un poco de prosa a la entrada de un libro de versos me parece, en general, una falta. Yo la he cometido, y más de una vez; pero lamentándolo siempre. Nada turba ni inquieta a la conciencia como el sentimiento de cometer un pecado sin que le guste. Pero puede ocurrir que alguna circunstancia singular, cuando no totalmente excepcional, de la que convenga advertir al lector a fin de disponerle a prestar una especial atención, se produzca y justifique suficientemente unas palabras de advertencia antes de los poemas, palabras a borrar apenas dichas.

No faltan poetas, ni aun de gran talla, entre las mujeres. Mientras que es cosa notable y muy misteriosa, pero muy cierta, que hasta el presente ninguna mujer ha realizado nada esencial en el orden de la composición musical, en Poesía por el contrario se conoce cierto número de excelentes obras femeninas, algunas deslumbrantes.

* Título del libro al que esta pieza sirve de Prefacio (1935).

Hay, con todo, poetas y poetas, y más de un tipo de poesía. Si en vez de considerar la producción poética en conjunto se distingue a aquellos poetas cuyas obras se desarrollan como por sí mismas, llamadas por una emoción irrepetible, de aquéllos otros que en las suyas se reservan el primer impulso expresivo, sin querer confundir fuerza con forma, y piensan que no basta sentir para hacer sentir, ni hacer sentir una vez y como por sorpresa para hacer sentir indefinida y más completamente cada vez, entonces queda bastante claro que casi todas las mujeres cuyo talento se ha impuesto pertenecen al primer grupo. Les repugna oponer resistencia a su genio, retenerse, ejercitarse en enfrentarse con su espontaneidad, someterse a restricciones impersonales cuya virtud profunda les queda velada. No consienten que la duración y eficacia de las obras dependan del trabajo al menos tanto como de unos instantes maravillosos. No conciben que «la inspiración» no debe ser más que «materia».

He podido observar en alguna, y no de las menos generosamente dotadas, una asombrosa dificultad para volver sobre una pieza cuyas imperfecciones, a pesar de resultarle manifiestas y sensibles, contenían bellezas que no querían verse abandonadas. No sabía dónde aplicar sus esfuerzos, ni cómo tratar la figura verbal que le había venido de primeras al espíritu, bellísima por su frescor y soltura, con esa clase de libertad y sangre fría que hace falta para no quedar esclavo de un detalle. Una expresión cuya espontaneidad cautiva nunca es sino presagio o promesa: la meta es el *todo* del poema. Pero la persona de quien hablo no quería ni oir hablar de que el oficio de poeta no consiste tanto en recibir presentes del dios desconocido como en esforzarse por hacerlos uno mismo, tan divinos como pueda, a hombres desconocidos. Se debe hacer lo preciso para comunicarles la sensación de una cierta *necesidad poética* que no puede residir más que en la forma, la cual exige continuidad para lo que haya de afortunado en la expresión.

Pero es aquí donde intervienen la voluntad reflexiva y el deseo de prolongar la duración del encanto hasta donde no alcanzan la chispa ni el instante del «genio»; y deben intervenir hasta el punto de acabar borrando toda huella de sus esfuerzos.

He aquí lo que es raro en las obras femeninas de poesía, y lo que reconozco, felizmente sorprendido, en la de la señora Yvonne Weyher.

Se abre su libro, y la mirada contempla OCHO POEMAS EN FORMA DE CANTO REAL.

El aspecto cuadrado, el ordenamiento en estrofas macizas y sólidas de esos poemas le hace detenerse.

Algo así no se hace solo...

Confieso que antes de leer he examinado durante algún tiempo ese «continente», y para mi particular placer me he interesado en la estructura de sus elementos, de singular plenitud, cuyos caracteres formales harían pensar, de figurarlos mediante una suerte de diagrama, en ciertas páginas de álgebra o de una música sabia y sobriamente construida.

Cinco estrofas de *once* versos, completadas con una última estrofa de *cinco* versos a manera de dedicatoria; y esos *sesenta* versos, sujetos a rimar sólo con *cinco* sílabas, cuyos sonidos se siguen o entrecruzan conforme a una fórmula estricta: tal es la dura ley de las odas de este tipo. (Cuatro de las cinco rimas se emplean dos veces cada una, mientras la quinta se repite tres. Las rimas *son alternas* para formar el primer cuarteto, *y pareadas* en el segundo, cuyo último verso constituye con los tres que le siguen un nuevo cuarteto de rimas alternas.)

No encuentro regla más rigurosa. Frente al canto real, el soneto es juego de niños.

Desde Marot, no sé cuántos poetas se habrán roto la cabeza para observar las leyes del canto real, pero serán pocos. Basta recordarlas para que se exciten todas las repugnancias de los modernos hacia la arbitrariedad elegida y reflexionada, a la que oponen ellos la arbitrariedad irreflexiva...

Nadie ignora el valor que doy a la disciplina en el arte, cuando el artista no se la impone por imitación ni por creencia en las virtudes de las formas acreditadas, sino por haber encontrado mediante una prolongada meditación de su mayor deseo, y como si la hubiera inventado en un momento, la idea de estructuras convencionales análogas a las que conocemos por experiencias

muy antiguas. Si piensa un poco más, puede juzgar inútil crearlas nuevas. Ignorante como soy en cuestión de música, a veces he mostrado mi asombro de que no se haya buscado desde Bach otra fórmula que la fuga; pero se me dice siempre que basta para proponer toda la dificultad sistemática que se precisa para instruir a una libertad ingenua en la búsqueda de otra de orden superior.

En cuanto a esa arbitrariedad irreflexiva de la que hablaba, sin ignorar que todo empieza por ella y que trae consigo inestimables bellezas, compruebo que las ofrece sólo a título de afortunados accidentes, y que no puede jactarse de brindarnos un poema entero –uno de ésos a los que no se puede sustraer un fragmento sin destruir el resto, ni se dejan reducir a unos cuantos versos deslumbrantes.

Para mí, sin embargo, el asunto principal en poesía, hoy que tantas experiencias y excitantes novedades han enriquecido hasta el exceso el tesoro de expresiones y formas de versificación posibles, es acabar buscando *por fin* formas de composición más sabias. Nada más raro en nuestro arte. Nada más difícil, si por composición se entiende en poesía algo totalmente diferente de lo que esa palabra designa cuando se trata de prosa.

Ni la cronología de un relato, ni la pura sucesión de situaciones, ni el desarrollo «lógico» de «ideas», ni siquiera el de un «sentimiento» bastan para darle a un poema la unidad... sustancial, la continuidad, la indivisibilidad que hagan de él ese «cuerpo glorioso e incorruptible» que es posible imaginar. Esa concepción refinada excluye la búsqueda demasiado sensible al «verso hermoso», gran enemigo del poema que incita al lector a destruirlo para despojarle de sus joyas.

Existe no obstante un medio para resolver sin infinitas penalidades ese problema de la composición, tan sutil y difícil de enunciar que buen número de poetas grandes parece no haberlo advertido: el empleo de estrofas, pero de estrofas que se encadenen y puedan dar la impresión de una serie de mágicas transformaciones de igual sustancia emotiva.

Esta opción se opone claramente al desarrollo libre en que se permite introducir de todo, y que procura la ilusión de riqueza por la abundancia ilimitada de lo que nada cuesta. El jugador poético puede escoger juego: unos prefieren la ruleta, y otros el ajedrez.

No es menos meritorio por parte de la señora Yvonne Weyher haber querido y concebido lo que ha hecho que haberlo llevado a cabo. Pero es a la ejecución misma a lo que hay que atender ahora.

Hay que imaginarse con claridad la dificultad de satisfacer las reglas rigurosas, casi inhumanas, del canto real, cuando se combina además con el propósito de emocionar el alma de los humanos con igual delicadeza y profundidad que la que buscan poetas que se conceden mayores libertades. Cantar lo más sensible de una vida sin dejar traslucir en absoluto que se está cargado de cadenas; observando leyes totalmente abstractas, construir formas que impongan Ternura, Tristeza, la noble amargura de la Añoranza, la hondura del Recuerdo; no perder ni uno de los matices de la ensoñación mientras se vela por la exactitud de la ordenación y se constriñe uno a no salirse de un programa de los más severos: he aquí el extraordinario logro sobre el que he querido llamar la atención del lector.

No es que falten en la recopilación de la señora Weyher piezas que no están en canto real, o que no se encuentren en ella excelentes poemas de formas diversas; pero su gracia no exige particular advertencia. Si he creído tener que escribir ésta es, debo confesarlo, para expresar mi contento de ver verificada por una experiencia de las más felizmente logradas una tesis que me es muy querida y familiar. Me he preguntado a menudo por qué la aceptación de convenciones claramente enunciadas tiene que ser más chocante en Literatura que en Música o Arquitectura. No hay que oponer a esa tal decisión eso que llaman la «Vida». La Vida sólo opera en un marco de condiciones terriblemente estrictas, y sólo sus manifestaciones más superficiales parecen libres y caprichosas. Pero tal flor está formada por tal número de pétalos. Pero mi mano tiene cinco dedos, algo que puedo considerar una determinación arbitraria: es a mí a quien cumple encontrar alguna libertad en el ejercicio de esa mano de cinco dedos, y los actos más diestros o ágiles que obtenga de ella no se deberán más que a la conciencia de esa limitación, y a los esfuerzos que haga para suplir con arte y ejercicio el pequeño grupo de medios que me fue *dado.* Ahora, piensen en el lenguaje...

Notas

[El texto que sigue es traducción de las notas de la edición de Gallimard, Bib. La Pléiade, 1960, ed. de Jean Hytier, a la que se refieren por tanto los términos «la presente edición» cuando aparezcan. Se utiliza el título en castellano cuando la referencia es a textos incluidos en la presente traducción y no se trata de información bibliográfica. Cortes de fragmentos, variantes de puntuación y similares se localizan por el texto traducido; las variantes que afectan más directamente al significado, por el original francés, con la traducción al castellano entre corchetes. Las indicaciones que no aparezcan entre corchetes deben entenderse parte de las notas del original francés.]

P. 13. PIEZAS SOBRE ARTE - PIÈCES SUR L'ART

Este título designa a la vez una recopilación de ensayos de Valéry y el volumen de sus *Œuvres* que recoge una parte de aquélla: el tomo H, titulado *Pièces sur l'art – Degas Danse Dessin et divers écrits sur la Peinture* (acabado de imprimir el 30 de Marzo de 1938), y formado por los siguientes textos: *Degas Danse Dessin, Le problème des musées, Quelques notes, Les fresques de Paul Véronèse, Autour de Corot, Triomphe de Manet, «Tante Berthe»* y *Préambule.*

Hemos conservado el título general de *Pièces sur l'art,* pero como es natural ofrecemos, a continuación de *Degas Danse Dessin,* la totalidad de los ensayos publicados bajo ese título en la edición más completa, a excepción de *Propos sur le progrès* que ya se encuentra incluido en *Regards sur le monde actuel.* No recogemos

aquí *Quelques notes* (sobre pintura y música) del tomo H de las *Œuvres* porque el lector las encontrará al principio de *Tel quel.*

P. 13. DEGAS DANZA DIBUJO-DEGAS DANSE DESSIN

Prácticamente la totalidad de este libro fue dada a conocer en fragmentos, bien fuera antes de su publicación en edición de lujo, bien entre ésta última y la edición corriente:

1. Las páginas sobre Henri Rouart y Degas, sobre todo el pasaje que empieza *«Todos los viernes, Degas, fiel, chispeante, insoportable...»,* reproducen parcialmente un *Préface* de Paul Valéry al catálogo *Peintures et aquarelles de Henri Rouart, 1833-1912,* expuestas en Paul Rosenberg, del 20 de marzo al 12 de abril de 1933 (pp. 1 a 5 del catálogo).

2. La *Nouvelle Revue Française,* n.º 244, 1 de enero de 1934, pp. 46-53, publica con el título *Chez Degas* un capítulo «extraído de una obra próxima a aparecer en Éditions Ambroise Vollard bajo el título *Degas Danse Dessin (D.D.D.)*». Es el pasaje que va desde *«Degas gustaba y disgustaba»* hasta *"...cómo hablar pintura?",* y titulado en este volumen *Calle Victor-Massé, 37.*

3. *Mesures, Cahiers trimestriels,* 15 de julio de 1935, n.º 3, pp. 5 a 31, ofrece unos extractos de *D.D.D. (degas-danse-dessin).* Se trata de algunos pasajes del comienzo, «Así que no será más que una especie de monólogo...», y las partes tituladas *De la danza, Dichos, Ver y trazar, Trabajo y Revolución, Del desnudo* y *Mímica.*

4. *Minotaure,* n.º 6, invierno de 1935 (acabado de imprimir el 5 de diciembre de 1934), pp. 17-18, a dos col., publica *Reflexión sobre el paisaje y bastantes otras cosas,* «extraído de *Degas, Danse et* (sic) *Dessin,* de próxima aparición en Ambroise Vollard». A continuación del fragmento cuyo título se acaba de leer viene, igual que en el libro, el pasaje titulado *Arte moderno y gran arte.*

5. La *Nouvelle Revue Française* encabeza el número 265 del 1 de octubre de 1935, pp. 481-494, bajo el título *A propos de Degas,* con los fragmentos *Degas y la Revolución, Del Desnudo* y *Mímica. Lu,* de 5 de Octubre, publica igualmente *Degas y la Revolución.*

6. Entre la edición Vollard y la edición corriente de Gallimard, la *Nouvelle Revue Française* encabeza los números 295 y 296, de 1 de Marzo y 1 de Abril de 1938, pp.353-369 y 569-595 respectivamente, bajo el título *A propos de Degas,* con algunos fragmentos largos: el principio del libro, *«Así como a veces un lector...»; Calle Victor Massé, 37; 25 de Octubre de 1905; Caballo, danza y foto; Disgresión; Degas y el soneto; Política de Degas; Degas, o del dibujo... Moralidad; Algunos dichos y diversas pullas; Otros «dichos»; Reflexión sobre el paisaje y bastantes otras cosas; Arte moderno y gran arte; Escorzo de la pintura; Romanticismo; El Dibujo no es la forma...; El lenguaje de las artes, y Crepúsculo y final.*

Degas Danse Dessin apareció en Ambroise Vollard «acabado de imprimir por la tipografía bajo la dirección del señor Paul Valéry el veinticuatro de Febrero de mil novecientos treintaiseis, con una fuente nueva de caracteres Garamond, en las prensas del maestro impresor A. Jourde, de París, que ha tirado asímismo las composiciones en texto y la plancha con las de fuera de texto, grabadas en madera por Georges Aubert». La edición venía «ilustrada fuera de texto con veintiseis grabados reproducidos en cobre, realizados por Maurice Potin y tirados bajo dirección suya conforme a las composiciones originales de Edgar Degas en negro y en color».

El texto solo de esta obra reapareció en 1938, el 30 de Marzo, encabezando el tomo H de las *Œuvres,* y en edición corriente en Marzo, en la editorial Gallimard. La dedicatoria, que en la edición corriente se reduce al nombre, aparece completa en la página 11 del tomo H de las *Œuvres.*

«A la condesa de Béhague.

«Bajo las tejas de su tejado, entre sus pinos, sus rocas y sus terrazas en flor, escribí este verano estos pocos recuerdos de ese gran artista que usted conoció, así como diversas disgresiones que tuvieron como pretextos Degas y la Danza.

«Le debo esa hermosa temporada, ese tiempo libre para trabajar que en París todo el mundo me roba y sólo usted me ofrece bajo su techo, deliciosa morada de retiro sin soledad tan graciosamente ofrecida.

«¿Hay acaso consejo más seguro, ausencia más fecunda, más precioso modo de quedar suspenso el espíritu en su acto que una

mirada al mar a través de la higuera, entre la palabra que viene y la que se retrasa?

«De forma que será preciso sufrir, querida amiga, que su nombre figure en primera página de este libro en señal de afecto y reconocimiento.

«Paul VALÉRY»

– Además de las páginas del comienzo referentes a Henri Rouart y sus tres hijos, uno de los cuales, Ernest, le proporcionó a Valéry muchos rasgos para su retrato de Degas así como los *Recuerdos* insertos antes de las páginas finales, nos es grato añadir aquí estas líneas que Valéry dedicó a Ernest Rouart con ocasión de exponerse 41 telas de éste en la Galería Berry-Raspail, y que *Le Figaro* públicó el martes 7 de julio de 1942:

IN MEMORIAM ERNEST ROUART

«El pintor, durante su vida entera, busca la Pintura; el poeta pasa la suya buscando la Poesía, y así ocurre con todos cuantos se comprometen en las empresas de un arte, es decir, de una actividad en que los problemas son siempre indeterminados, los resultados siempre refutables, la aprobación siempre incierta.

«Ernest Rouart consumió su vida en una reflexión constante y un análisis infinito del arte de pintar. Pocos artistas han profundizado como él en el conocimiento de la diversidad de "oficios" y medios de ejecución de la pintura en diferentes épocas; pocos se habrán hecho, así por el estudio de textos como por experiencias personales, ideas tan precisas como las suyas sobre los métodos sucesivos y a menudo opuestos de maestros y escuelas. La herencia y el medio en que creció le destinaban al culto de cuanta belleza se hubiese logrado en el ámbito del dibujo y el color. Ese medio era la casa de su padre, donde los cuadros reunidos por el célebre aficionado cubrían las paredes. Desde la entrada al último piso, los Delacroix, los Corot, los Courbet, los Manet y los Daumier tocaban uno con otro y se disputaban la mirada. Era una variedad constantemente presente y excitante siempre de obras exquisitas,

concebida para mantener y refinar cada vez más el gusto, o para ser más precisos, la pasión de la vista. La pintura era la reina de la casa.

«Pero en esa casa encantada había un influjo mayor. Degas, íntimo amigo del padre de Ernest Rouart, era invitado habitual. Allí desplegaba o desencadenaba su temible personalidad, su absolutismo, sus inquietudes, sus violencias, sus momentos encantadores, sus gracias, y esa mezcla en fin de teorías, experiencia profunda, humor, ocurrencias, elegancia y brutalidad querida y adquirida que llevaba por el mundo ese gran artista al salir de sus meditaciones y búsquedas en el taller. Inoculaba el tormento de aplazar al infinito la meta del trabajo artístico, y así, llevar más allá de todo límite la crítica de sí mismo, sin descuidar la de los demás.

«Le daba sus consejos a Rouart, pero eran los de un hombre devorado por exigencias extremas, y que por tanto transmitía más escrúpulos que soluciones sugería. Por otra parte le trataba como a un hijo, a tal punto que hacia el final de su vida (pero no al final del todo), como pensara en legar al Estado o al Municipio sus obras y las de algunos otros que guardaba consigo, le dijo a Rouart que le dejaría encargado de destruir aquéllas que a su joven albacea le parecieran indignas de conservarse.

«Bajo su autoridad ejecutó Rouart algunas copias; sometidas a veces a condiciones singulares, como la de preparar en grisalla en verde el fondo de la copia de un Mantegna. De la influencia de Degas guardó Rouart la pasión por el trabajo continuado. Ponía en él paciencia y cuidados inauditos, que llegaban hasta poder retocar o reemprender indefinidamente una obra; jamás satisfecho de sí mismo, pero jamás cansado de ponerse otra vez a la obra. El tiempo no contaba para él, y no queriendo dejar nada al azar multiplicaba los estudios del natural, ensayaba composiciones de temas mitológicos o de las Escrituras, a veces se preparaba él mismo el soporte de sus cuadros y la solución de sus colores, se ejercitaba en la témpera o la cera lo mismo que en el óleo, practicaba el aguafuerte y la punta seca, hacía sus tanteos con el buril, y en suma vivía más bien fuera del siglo e insensible a la moda, que es una ridiculez en el caso de las artes porque se trata de una especie de originalidad colectiva o contagiosa, siempre bastante sospechosa de mercantilismo. Rouart ha trabajado siempre con un per-

fecto despego de todo aquello que en la vida humana no se ordene a una vida segunda de facilidad laboriosamente conquistada y dominio de los medios, ese dominio que es el único capaz de darle al artista la libertad decisiva y alegre que soñara durante toda una primera existencia.»

– A propósito de la parte titulada *Degas y la Revolución,* en las notas correspondientes al 5 de mayo de 1918 de André FONTAINAS, *De Mallarmé à Valéry* (aparecido en la *Revue de France,* 15 de septiembre de 1927, p. 344) se puede ver la historia contada por Valéry acerca de los orígenes del secreto malentendimiento, velado por una áspera cortesía, que reinaba entre Degas y Mallarmé: según la cual, el abuelo Degas, una especie de agente de cambio obligado a huir de París en 1793 o 1794, había sido prometido de una de las famosas «vírgenes de Verdún» que el abuelo Mallarmé, miembro de la Convención, había perseguido ferozmente hasta la ejecución.

– En las notas a *La velada con Monsieur Teste* se cita la carta a Gide de 11 de Enero de 1896 en la que Valéry, tentado por el género del «retrato», dice haber pensado en hacer un *Degas,* así como los textos de Valéry acerca de las relaciones entre Degas y Teste.

– La *Correspondance* con Gide proporciona algunos detalles preciosos sobre las relaciones de Valéry con Degas:

El 7 de febrero de 1896 Valéry dice deberle a Rouart «haber conocido a Degas, un conocimiento precioso. Ese hombre me agrada infinitamente, como su pintura ¡Tiene un aire tan inteligente! Y sin las ridículas coqueterías de Mallarmé, que le duran demasiado.

Él tiene otras» (p. 260). Como se sabe, Degas rehusó la dedicatoria de *La velada con Monsieur Teste* (véase la nota referida a este texto en el volumen correspondiente). El 5 de octubre de 1896 Valéry le anuncia a Gide que esa noche cenará en casa de Rouart, a quien le piensa hacer «desde el principio un elogio entusiasta y sincero de los últimos Degas expuestos» (p. 281). En 1898, el 14 de febrero, carta a Gide en la que se anuncia que Valéry ha comprado en Durand-Ruel «algunas fotos según Degas que me han hecho violar mis principios antiicónicos» (p. 312); el 11 de marzo:

«Degas acaba de exponer algunas archimaravillas en Durand. Bailarinas, claro, pero procedentes de un *planeta*, ése sí, extraordinario. Una en particular, una cosa anaranjada, viva, me ha dejado francamente pasmado. Se lo pienso contar a Rouart, le voy a ver esta noche» (p. 314). El 28 de marzo:

«Escribiré (sobre Degas, al que ya no se designa claramente):

Monsieur D. ou la Peinture» (p. 316).

En Noviembre: «Conversaciones notables con: Moréas, Griffin, Mazel, Degas, en casa de los Rouart» (p. 342). La *Correspondance* con Fourment contiene una letra de 9 de marzo de 1900 que anuncia el compromiso de Paul Valéry «con la srta. Gobillard. Esta joven es pariente de la familia del pintor Manet.

«Unirme a ese ambiente había sido uno de los proyectos de S.Mallarmé, y ahora se cumple...

«Otro gran artista (junto con Huysmans, mi última admiración viva), Degas, ha precipitado las cosas al final, y en su taller se ha dicho la última palabra» (p. 156)

A André Lebey, en julio de 1906:

«También he cenado en casa de Degas, está bastante chafado por los 72 años que acaba de cumplir. Me ha pedido noticias tuyas. En la pared había colgado un cuadro de sus tiempos jóvenes, cuando le obsesionaba Poussin. El cuadro, al que le falta bastante para estar acabado, se titula *Jeunes filles spartiates défiant les garçons à la lutte [Muchachas espartanas desafiando a luchar a los muchachos]*.

«Dos grupos muy trabajados y dibujados en que las chicas son encantadoras y los muchachos desdeñosos marcan sus músculos. Al fondo el Taigeto, y una Esparta de fantasía.»

(*Lettres à quelques-uns*, p. 71)

Cuando Gide, en 1908, hizo decorar la entrada de su casa de Auteuil con frescos de René Piot, Valéry le enseñó fotografías a Degas; en una carta de julio, Valéry le transmite a Gide las felicitaciones de Degas:

«Degas me ha devuelto las fotos en estos términos: Déle las gracias a Gide y Piot por haberme hecho llegar estas fotos. Dígale

a Piot que le envidio. Si yo fuera más joven correría a ponerme a sus órdenes, me haría alumno suyo ¡Ah, qué oficio tan admirable, el fresco! Es el que hizo a los antiguos tan fuertes, porque les prohibía tanto enredar en el cuadro, que nos pierde a nosotros necesariamente (visto que es obligatorio en el óleo).»

Y te felicita a tí por haber encargado ese trabajo.

Esas son más o menos sus palabras. Más o menos, porque yo retengo mal y porque en él la entonación es tres cuartas partes de la canción.

He cenado con él varias veces estos días, lo que no deja de ser penoso; está muy avejentado (aunque menos que este invierno), y a veces es duro mantener la conversación.

(*Correspondance*, pp. 416-417).

La continuación de esta carta, acerca de Rimbaud, puede verse en la página 1727 del tomo I de la presente edición [Gallimard].

A comienzos de mayo de 1918, acerca de la exposición que precedió a la venta de las obras de Degas (muerto en 1917):

«Desastre. La exposición Degas. Es una traición. La familia lo ha colgado todo, todo. Cuando uno piensa que él había planeado confiarle a Ernest el cuidado de cribar su taller, quemar mucho, y todo lo demás... Ha llegado la chochez, le han hecho todos los testamentos que han querido, y ha sufrido muerto todo lo que vivo detestaba: su colección vendida, los B. encargados de la venta, los bocetos expuestos y para el mejor postor... Esa exposición me ha resultado penosa, y la venta de ayer, exasperante» (p. 470).

Por fin, el 20 de septiembre de 1932:

«En verdad, el *homo* me hace vomitar. Me siento *ángel* (como me llamaba Degas, no sé por qué) y *contra-ángel.* Cualquier "a medias" me da arcadas. El Hombre es *retractación*, yo, *constancia*; el hombre es *sorpresas* y yo... *tachones...* Entiéndelo si puedes ¡Yo no puedo ser más claro!» (p. 515).

P. 89. PIEZAS SOBRE ARTE-PIÈCES SUR L'ART

La recopilación publicada con ese título en Marzo de 1931 por Maurice Darantiere tuvo una tirada de 400 ejemplares. Comprendía: *Miradas a la mar, De la eminente dignidad de las artes del fuego, Las dos virtudes de un libro, Libros, De la dicción de versos, Carta a la Señora C..., La conquista de la ubicuidad, El Concierto Lamoureux en 1893, Propos sur le progrès, Berthe Morisot, Los bordados de Marie Monnier, Glosa de algunas pinturas, Los frescos de Pablo Veronés, El problema de los museos* y *Los derechos del poeta sobre la lengua.*

La edición de Junio de 1934 en Gallimard, nº 10 de la colección «Les Essais», comprendía: *De la eminente dignidad de las artes del fuego, Las dos virtudes de un libro, Libros, De la dicción de versos, Carta a la Señora C..., Los derechos del poeta sobre la lengua, Poemas chinos, El concierto Lamoureux en 1893, Historia de Anfión (Melodrama), La conquista de la ubicuidad, Glosa de algunas pinturas, El problema de los museos,Los frescos de Pablo Veronés, Pequeño discurso a los pintores grabadores, Berthe Morisot, En torno a Corot, Triunfo de Manet, Propos sur le Progrès, Miradas a la mar, «El infinito estético».*

La edición de Enero de 1936, con el mismo editor, recogía todos esos textos con igual índice e idéntica paginación, pero añadiendo al final cuatro nuevos textos: *Preámbulo, Variaciones sobre cerámica ilustrada, Mi busto* y *Hontanares de memoria.*

Más arriba se ha visto ya la composición del tomo H de las *Œuvres.*

DE LA EMINENTE DIGNIDAD DE LAS ARTES DEL FUEGO -DE L'EMINENTE DIGNITÉ DES ARTS DU FEU

Ocupa todo un costado de la hoja que, plegada en cuatro, constituía la invitación a la XIV Exposición de *Les Artisans Français Contemporains,* celebrada en Rouard, Avenida de la Ópera 34; la inauguración estaba fijada para el martes 2 de Diciembre, bajo la presidencia de Paul Léon, director general de Bellas Artes. Este texto se publicó en cuadernillo, *Chez moi,* en noviembre de 1930.

P. 93. Bordados de Marie Monnier -Broderies de Marie Monnier

Apareció encabezando (pp. 3 a 5) el catálogo *Broderies de Marie Monnier,* Prefacio de Paul Valéry, Galería E. Druet, calle Royale, 20 (1er.piso). Del lunes 5 al viernes 25 de mayo de 1924, de 9 a 18 horas, excepto domingos. Entre los diez cuadros bordados de Marie Monnier (Sra.Bécat), destaquemos *Patience* y *Chercheuses de poux,* inspirados en Rimbaud, *Féerie,* en Fargue, y los números VIII y IX, *Abeille* y *Palme,* en Valéry. De ese catálogo se tiraron 140 ejemplares numerados a cargo de la Maison des Amis des Livres.

Este texto se recogió primeramente en *Petit recueil de paroles de circonstance* (1926). La *Revue de la Femme* de Marzo de 1927 lo volvió a presentar con el título *Tableaux brodés de Marie Monnier.*

P. 95. Las dos virtudes de un libro -Les deux vertus d'un livre

Apareció en *Notes sur le livre et le manuscrit* (1926) y en pp. 3 a 8 del número 1 de *Arts et métiers graphiques,* del15 de Septiembre de 1927, así como en el número 440 de *L'Illustration,* del10 de septiembre de 1927, pp. 224-225, que anunciaba la publicación precedente.

P. 99. Libros-Livres

Figura con ese título en las pp. 1 y 2 del *Catalogue de livres anciens et modernes, Préface de Paul Valéry, Bouquinerie,* Librería Gallimard, n.º 3, mayo de 1923, París VII, bulevar Raspail, 15. En el suplemento, p. 32, se ofrece con el número 2061 al precio de 300 francos un ejemplar de la edición de las *Odes* de 1920 con figuras de Paul Vera. Recogido en 1925 en *Petit Recueil de paroles de circonstance* y en *Notes sur le livre et le manuscrit* (1926).

– A los dos textos precedentes habría que añadir:

1.º *Préface*, pp. 3 y 4, al *Catalogue de la Bibliothèque Paul Adam*. Librería George Andrieux. La venta tuvo lugar el miércoles 13 de mayo de 1925 a las dos en punto, en la calle Drouot número 9, sala 10. Este texto se recoge, con el título *Bibliothèque de Paul Adam*, en *Petit Recueil de paroles de circonstance* (1926).

2.º *Le Manuscrit (L'invention prodigieuse de l'ecriture...)*, aparecido en el *Manuscrit autographe*, n.º 1, enero-febrero de 1926. Recogido con el título *Sur l'ecriture* en *Réponses* (1928), pp. 44-48.

3.º *Ratures ornementales*, aparecido en *Le Manuscrit autographe*, n.º 5, septiembre-octubre de 1925, pp. 45-46.

4.º *Lettre* de Paul Valéry que encabeza *Cinquante ans de typographie*, de Louis KALDOR, Kaldor 1935.

5.º *Préface*, pp. 5-6, del catálogo de la venta de la *Bibliothèque André Lebey*, 13, 14 y 15 de junio de 1938, sala 9. Este volumen de 102 páginas, impreso el 28 de mayo de 1938, lleva como subtítulo las palabras *Livres Autographes Documents*. A partir de la p. 89 ofrece un «*Essai de Bibliographie de l'Œuvre d'André Lebey*».

6.º Facsímil de una carta-prefacio al catálogo de la *Première Exposition de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet*, en la Biblioteca Sainte-Geneviève, del 21 de junio al de julio de 1933 (*Personne plus que Jacques Doucet...*). En el mismo catálogo hay otra carta-prefacio de André Gide. Los números 59 a 82 de la exposición concernían a Paul Valéry.

7.º *Le physique du Livre*, que encabeza el texto *Paul Bonet*, de Paul Valéry, Paul Éluard, Renée Moiutard-Uldry, Georges Blaizot, Louis-Marie Michon, Librería Auguste Blaizot, 1945. Publicación contemporánea a la exposición de encuadernaciones de Bonet en la Galería Renou et Colle. Se hizo una tirada aparte de este ensayo de Valéry, útil complemento de sus reflexiones sobre el ornamento y su teoría del vacío creador.

8.º Carta a la Oflag IV D para la Exposición del Libro, el 2 de febrero de 1943, recogida por Lucien Vié en el volumen de homenaje de *Cahiers du Sud, Paul Valéry vivant* (1946), p. 272.

– Junto con *Libros* y *Las dos virtudes de un libro,* la pequeña recopilación de cuatro fragmentos *Notes sur le livre et le manuscrit,* aparecida en *Les livres du bibliophile,* nº 6, editada por Stols y a la venta en Claude Aveline (acabada de imprimir el 15 de diciembre de 1926) contenía los números 1 y 2 de la anterior enumeración, con los títulos: *La Bibliothèque d'un Écrivain célebre* y *Le Manuscrit.*

P. 101. DE LA DICCIÓN DE VERSOS-DE LA DICTION DES VERS

Discurso pronunciado en la cena de la *Revue critique* el 27 de mayo de 1926; aparecido en cuadernillos:

Discours de la diction des vers, Le Livre, 1926; *De la diction des vers (Extrait d'un petit discours),* Stols, Maastricht, 1926; *De la diction des vers,* Émile Chamontin, 1933.

Recogido en *Petit Recueil de paroles de circonstance* (1926) con el título *Sur la diction des vers,* y con el título definitivo en *Poësie, Essai sur la Poëtique et le Poëte* (1928) y en todas las ediciones de *Pièces sur l'art.* En el tomo E de las *Oeuvres, Discours* (1935), figura con el título *Discours de la diction des vers.* En *Morceaux choisis* aparecen unos *Extraits du discours sur la diction des vers.*

Se pueden encontrar unas palabras de Valéry sobre este mismo tema en Xavier de COURVILLE, *Un souvenir de Paul Valéry, le Colloque sur Bajazet, Revue de l'Alliance française,* junio de 1945, pp. 5-7.

P. 107. CARTA A LA SEÑORA C...-LETTRE À MADAME C...

Apareció en la colección «Les Amis des Cahiers verts», n.º 1, Grasset 1928, que viene encabezado por esta introducción sin firma (pp. I a III):

«En 1923 la señora Croiza y el señor Paul Valéry comenzaron a interesarse juntos en los problemas de la dicción poética. Cierta

noche en que la sra. Croiza había cantado en la sala Érard algunas piezas, en particular tres melodías de Debussy sobre textos de Baudelaire –*Harmonie du soir, Recueillement,* y *le Jet d'eau*–, el sr. Paul Valéry concibió una viva admiración por la manera en que esos poemas acababan de ser cantados y, a la vez, dichos. Felicitó a la sra. Croiza, le expresó su deseo de hacer lecturas de versos juntos, y quiso en fin hacer realidad con ella y por obra suya ciertas ideas acerca de la dicción, del canto hablado, que le preocupaban desde hacía mucho tiempo. La sra. Croiza, que a la sazón trabajaba en dos papeles considerables, la Penélope de Fauré y la otra Penélope del *Regreso de Ulises* de Monteverdi, se sintió muy feliz de participar en sus propósitos. Así, estudió con él poemas de Ronsard, a lo que enseguida se aludirá.

«Como los amigos de la sra. Croiza se reunían en su honor, el 3 de marzo de 1925, y el sr.Valéry se veía impedido de sumarse a ellos, trató de poner por escrito su pesar por tal ausencia. De ahí esta carta que aquí está impresa». Esta introducción anónima finalizaba con dos fragmentos del *Discours sur la diction des vers.*

La *Carta...* aparece recogida en el libro de Hélène ABRAHAM *Un art de l'interpretation.Claire Croiza,* ilustrado con 8 láminas, retratos y facsímiles fuera de texto, O.C.O., 1954.

– Sobre el papel del intérprete «que le da al público las primeras impresiones de la obra aún inédita...», y al que «no se le puede negar... cierta libertad e iniciativa», o sobre el «virtuoso» que «encarna la obra», léase el ensayo aparecido en un *cuadernillo* publicado en 1940 por la ciudad de Niza: Paul VALÈRY, *Esquisse d' un éloge de la virtuosité,* Louis BONFIGLIO, *Paganini à Nice,* Conmemoración del I centenario de la muerte de Nicolo Paganini en Niza, 27 de mayo de 1940. El ensayo de Valéry apareció de nuevo en *La Table Ronde* n.º 3, marzo de 1948, pp. 387 a 392, y está recogido en *Vues* (1948), pp. 351 a 357.

Véase asímismo la carta a Gide de 13 de julio de 1906:

«...Ayer mismo, con mi mujer, le hice una visita a Raoul Pugno, que tiene una finca vecina y es alcalde del lugar. Te hablo de él por lo que tienes de pianista... y porque hay ahí un bonito problema, además.

Son un problema gracioso y profundo estos virtuosos, que según todos los músicos y todas las orejas no asnales son en suma unos artistas, los que ponen en escena músicas mudas, los exegetas capaces de transformar radicalmente una página, y que aun así, sin embargo, y no obstante, prodigiosamente tienen casi todos algo *mulato.* No les veo blancos. Nunca son demasiado finos.

«Y con todo, si se me preguntara a priori qué pensar de alguien que haya de sacar un ser vivo de tal sonata, concierto o preludio –o resucitar la bestia de esas moradas cerradas– yo exigiría una inteligencia singular –un lector de mala fe y excelente voluntad– y un hombre por tanto varias veces más fuerte de lo que exige la necesidad misma.»

(*Correspondance*, p. 408)

P. 109. Los derechos del poeta sobre la lengua -Les droits du poète sur la langue

Esta carta, del 19 de noviembre de 1927, apareció en la *Revue de Philologie française,* tomo XL, 1.er fascículo, 1928. Hace alusión a los versos de la *Jeune Parque:*

Délicieux linceuls, mon désordre tiède
[Mortajas deliciosas, mi desorden tibio]

a propósito de los cuales había asegurado imprudentemente Paul Souday que el movimiento de la lengua francesa iba en contra de la diptongación; afirmación que por su parte Leon Clédat había resaltado en un artículo de su revista, titulado *Paul Souday dogmatise* (1926, p. 168). *Los Derechos del poeta sobre la lengua* son una respuesta a Clédat, que «había supuesto que Valéry (y él acaba de confirmar mi interpretación) había prolongado de intento la duración de la palabra, con una suerte de armonía imitativa cuya pretensión no es adelantarse al uso, que seguramente no marcha en esa dirección, sino dar una sensación de enlentecimiento y languidez» (*Ibid.*, p. 168). La carta de Valéry apareció con una introducción de Clédat y la *Opinion de M.Meillet (Ibid.*, p. 1928, pp. 58-62 y 63-64). Ambos admitían la libertad del poeta para optar

entre diéresis y sinéresis por razones de expresión, pero Meillet se preguntaba si los poetas de hoy tiene algo que ganar con aumentar en vez de restringir el artificio en la pronunciación poética: «Toca a los poetas escoger entre una tradición que les aísla del presente y una revolución que les aislaría del pasado».

El texto de Valéry lo publicó en cuadernillo Champion (1928).

– Añadimos la respuesta de Valéry a la encuesta de *Annales* acerca de *las diez* palabras *más bellas de la lengua francesa.* En el nº de 21 de julio de 1933, p. 67, Paul Morand había abierto un concurso entre los lectores: «¿Tiene usted el oído lo bastante fino, y una sensibilidad hereditaria lo bastante aguda para disfrutar de una palabra francesa como de un paisaje o un acento musical?». Hubo 4012 respuestas, con 2130 votos para *amour* [amor], 2068 para *jeunesse* [juventud], 1793 para *bonheur* [felicidad, ventura], 1738 para *idéal* [ideal], 1705 para *charité* [caridad], 1672 para *souvenir* [recuerdo], 1321 para *étoile* [estrella], 1243 para *rêve* [sueño], 1001 para *cristal* y 994 para *caresse* [caricia]. El 18 de agosto, en el n.º 2457, p. 181, aparecían las respuestas de Louis Barthou, Paul Valéry, Paul Géraldy y Tristan Bernard. He aquí la lista de Valéry:

PUR
JOUR
OR
LAC
PIC
SEUL
ONDE
FEUILLE
MOUILLE
FLÛTE

El lector curioso encontrará en el n.º del 11 de agosto las respuestas de Maeterlinck, Abel Bonnard y Henri de Régnier, y en el del 25 de agosto, las de Maurice Donnay, Roland Dorgèles, Francis Carco, Jacques Deval, André Thérive, Henri Duvernois, Émile Henriot y Jacques Chardonne («No hay palabras bellas, no hay más que frases bellas»).

P. 113. POEMAS CHINOS-POÈMES CHINOIS

Apareció en *Commerce,* XXII, invierno de 1929, con el título *Petite Préface aux poésies de T'Au Yuan Ming,* y encabezando *Poèmes,* T'Ao Ts'ien, traducidos del chino por Liang Tsong Taï, con un retrato y tres aguafuertes de Sanyu, ed. Lemarget, 1930.

– Sobre China y Oriente, véase *Regards sur le monde actuel.* Sobre Japón, recordemos que Valéry había escrito una carta como prefacio a *Sur des lèvres japonaises,* de Kikou Yamata, n.º7 de la colección *Soirées du Divan,* Le Divan, 1924 (acabado de imprimir el 17 de enero). Esta carta-prefacio de 4 páginas fue objeto de tirada aparte (31 de enero del mismo año). Dirigidas a la «Srta. Crisantemo, que tenía dos patrias, y dos lenguas», aseguraba que era a Paul Claudel a quien hubiera correspondido presentar a la srta. Kikou Yamata y su poesía. «Las civilizaciones que se refinan llegan a formas poéticas muy breves. Han aprendido que los poemas largos se rompen y resuelven espontáneamente en sus fragmentos más preciosos. Un poema largo siempre contiene algo más que poesía». Al año siguiente, en la presentación de adaptaciones de dramas japoneses por Franz Toussaint (artículo *Avant que s'ouvre un chrysanthème,* n.º 23 de *Revue Européene,* 1.º de enero de 1925, pp. 17-18), Kikou Yamata afirmaba que un Nô «contiene la quintaesencia del alma nipona», y recordaba lo que al respecto había escrito Paul Valéry: «...la extrema delicadeza se alía al valor extremo».

P. 119. EL CONCIERTO LAMOUREUX EN 1893 -AU CONCERTE LAMOUREUX EN 1893

Alocución pronunciada el 4 de enero de 1931 con ocasión del Cincuentenario de los Conciertos Lamoureux. Titulada simplemente *Allocution,* con una nota que indicaba las circunstancias de la misma, se publicó en *Commerce,* XXVI, invierno de 1930.

– Sobre la música, he aquí reproducida íntegramente la carta O de *Six Lettres à Pierre Louÿs,* en *Oeuvres,* tomo B, pp. 139-143.

(13 de junio –17)

«A. Al escribir *sentía* intensamente que las partes de violín no debían tener clave, pero a punto de borrar me pareció (secundum Petrum) que vale más una metedura de pata que una tachadura. Cambio de opinión.

«B. ¿Dónde se encuentran esas definiciones de las figuras retóricas, y cuál libro hay que consultar sobre la teoría antigua de la retórica*?

«A menudo me entran ganas de reemprender ese análisis antiguo, pero primero haría falta conocerlo, y no sé dónde encontrarlo. Tengo la reth. de Aristóteles, donde no hay nada.

«C. Me gusta la música más de lo que la aprecio. La aprecio un poco mas de lo que la conozco.

«A mí entender *siempre* sugiere (cuando la disfruto) una cosa por hacer, no hecha. Así como el bávaro, según Bismarck, es una criatura intermedia entre el austríaco y el hombre, la música según Paul es un procedimiento de registro (muy precioso) que se intercala entre la Impresión y el Intelecto.

«Por eso la mejor música es la más *rigurosa.*

«Requiere una atención de una forma efectivamente característica: se cierran los ojos, y se está esperando *en todo momento.*

«Entonces, lo que se está es poseído (en el sentido de los cerdos de Genesaret), y se tienen escalofríos, mal cuerpo, sudor frío, naúsea en el alma, horripilación, todos los síntomas del gran arte y el gran mal.

«"¡Y lo maravilloso es que no son más que síntomas!

«¿Síntomas de qué?

«Síntomas de profundidad, de divina intelección, de gracia, de danzas imposibles, de cosas buenas hasta vomitar, de mimos de niñez enferma, de desesperación de mujer; síntomas de fuerzas y movimientos fabulosos, de tristezas inimitables; gruñidos sin monstruo, amores en que el espasmo dura 50 minutos, bosques histéricos, marchas de batallones imperiales... ¡la de Dios!

«¡Toda la chifladura de lo humano llevado al extremo, todo el delirio de grandezas y persecuciones, todo cuanto hay de imposible, de irracional, pero realizado en parte! Todo eso, pero seguro, más que *verdadero,* y dirigido por un juego de botones...

* *Nota al margen:* No dejar sin respuesta.

«Hay un sentido que le permite al hombre manipular al hombre sin compasión.

«Ese sentido es un poco más *excepcional* que la vista. Quiero decir que normalmente no está excitado de continuo. Si la vista fuese tan sensible o el movimiento de la luz tan raro relativamente como el del oído, no podríamos vivir.

«Figúrate puesto en un universo pintado de colores *puros.*

«Esos colores se suceden con medida sobre los cuerpos, el cielo, etc..., con bruscas entradas de soles incandescentes, noches negras que sobrevienen como centellas, etc, vuelcos de formas que se portaran como ríos. Y todos esos cambios de los que hablo, afectados por una velocidad de igual magnitud que las velocidades musicales. Que *todo el suelo y todo el cielo* puedan pasar en un orden cualquiera por la sucesión de valores del prisma.

«Y que el espacio visual se agrande y se encoja como una célula hasta el horizonte de100 km., y que en esa esfera un rayo bruscamente variable mude la figura de los cuerpos, pase de una forma a otra por modificaciones perceptibles, como que una semilla se hiciera árbol ante la vista en 30 segundos.

«Y que ese teatro ocupe TODO *el espacio* como ocupa la sinfonía el oído entero... Se ve así que no hay que comparar la Música a la Pintura, ni la obra musical a la pictórica. Con el pretexto de que ambas son obras de ingeniero, no se puede comparar una instalación eléctrica con el estudio de un órgano mecánico; no hay clasificación que valga. Si se clasifica a las artes, uno se ve llevado fatalmente a la consecuencia de que la menor producción del peor músico se alza sobre el trabajo más bello de Rembrandt ¡El absurdo lleva entonces a querer comparar lo mejor con lo mejor, y explota!

«Pero te remito al capítulo sobre Música de mi in-octavo en prensa, *Kritik der reine Poesie,* N.R.F., Leipzig (Francia) –páginas 870 y ss.

"–Aparte de que en tu clasificación te olvidas de poner en cabeza a la Cocina, que no imita las cosas más que la Música (y quizás menos)

"–¡Hay perfumes que se llaman el *Jardín de mi Cura!...* ¡Noche de Oriente!... ¡¡Valses!!

"¡Oh, Guerlin –oh, Schumann!

«Nota. Es por occidentales por lo que no nos atrevemos a poner Cocina y Perfumes al lado de la Música.

Es por causa de una física pintoresca, falsa y salpicada de metafísica, según la cual el sonido es menos material que el gusto; y el grosero tambor del tímpano o el horrible chillido de la cantarela, más dignos y espirituales que el alma de un guiso. La pura verdad es que son más *obsesivos*... (¡Y qué me voy a tomar!)

«Tu

«P. V.»

Extraemos igualmente del libro de Franz RAUHUT *Paul Valéry, Geist und Mythos*, estas confidencias, que datan de primeros de octubre de 1929 (pp. 30-31):

«...En mi juventud me gustaba mucho Wagner. Le envidiaba. Le voy a explicar el porqué. No soy un conocedor en materia de música y confieso que no entiendo el *Tristán*. Pero últimamente he sabido en qué circunstancias lo compuso Wagner: como fruto de su amor a la sra. Wesendonck; antes de componer, empero, hizo un estudio teórico; así que montó un cóctel con su pasión y sus meditaciones teóricas. Eso es lo que me apasiona y siempre me ha apasionado intelectualmente en su obra. –Wagner adivina un oyente que se resiste a su música, sabe encontrar su punto flaco, y le manda un acorde sabiamente compuesto que le traspasa por ese lugar.»

Véase igualmente una carta a Robert Bernard, de 15 de febrero de 1944, en *Paul Valéry vivant*, pp. 294-295, y Louis AGUETTANT, *La Musique de piano, des origines à Ravel*, Prefacio de Henri Rambaud con una carta de Paul Valéry, Albin Michel 1954.

– Hay que colocar aquí un *Esquisse d'un éloge de la virtuosité* aparecido en un cuadernillo in-8.º publicado para la conmemoración del primer centenario de la muerte de N. Paganini en Niza, el 27 de mayo de 1940. Texto recogido en la *Table Ronde*, n.º 3, marzo de 1948, pp. 387-392, sin referencia al centenario de Paganini, y en *Vues*, pp. 351-364. El término virtuoso se ha empleado en otro sentido o en un contexto diferente cuando Valéry lo aplica al poeta: «No odio al virtuoso, al hombre de los medios» (*Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé*, [*Le decía yo una vez a Stephane Mallarme*, en P. Valéry, *Estudios Literarios*, Madrid, Visor Dis., 1995, 214]).

P. 125. Historia de Anfión (melodrama) -Histoire d'Amphion (mélodrame)

Conferencia pronunciada el 14 de enero de 1932 en la Université des Annales y publicada en *Conferencia*, 5 de agosto de 1932. Recogida en todas las ediciones de *Pièces sur l'art*, apareció igualmente en *Varieté III* (1936), en donde precede a *Anfión*; en esta última recopilación se señalan ligeras diferencias en el texto: en lugar de la fórmula habitual, el texto está dirigido *«Al público»;* en el primer párrafo se ha suprimido la línea *«de la mano de Ida Rubinstein y de los artistas que dirige el señor Robert Siohan»;* asímismo, al comienzo del párrafo 9, la palabra *«Fíjense...»*; al final del párrafo 11, la línea *«he aquí el germen de Anfión»* [que sin embargo no aparece en la ed. de referencia, ni en consecuencia en ésta]; al final del párrafo 15, *«Uno ya no es moderno...»;* al principio del párrafo 16, tras *«Debussy»*, la palabra *«naturalmente»;* en el párrafo 17, tras *«la sra. Rubinstein»: «que al servicio de la poesía pone un celo único y todos los recursos de una energía apasionada, y que a través de la danza, la plástica y la acción dramática persigue el designio de mostrar al mundo lo más bello que pueda hacerse, hizo falta que ella»;* y en el párrafo 19, *«Señoras y caballeros»* y *«completamente bárbaro y primitivo»*. A cambio, *Varieté III* ofrece pasajes que faltan en *Pièces sur l'art;* tras el párrafo 15 aparecen los tres párrafos siguientes:

«En una acción dramática ordinaria, movimientos, gestos y "tiempos" no están sometidos a otra obligación que la de ofrecer la representación más "verdadera" y excitante de la "vida"..

«La convención no aparece expresamente sino en obras en verso y óperas, desde que los actores abren la boca. Se observa entonces que sus palabras pertenecen a otro sistema que sus actos. Aunque actúen como uno puede actuar, se expresan como uno jamás se expresa. Hay así extrañeza, y una especie de impureza, *a la que nos hemos acostumbrado hasta el punto de no tener siquiera conciencia de ella.*

«Pero supuesto que se quiera un espectáculo más puro, *es decir, homogéneo, o en el que todos los medios de producción disten de la vida en igual medida, uno se ve llevado entonces a imponer condiciones y restricciones convencionales a los actos de los personajes, y en*

consecuencia al medio en que se mueven, a las duraciones y composiciones sucesivas de sus presencias. De lo que pueden resultar obras de valor significativo complejo*; y es por eso por lo que he empleado el término* litúrgico». Y como final del texto, aparece esta frase: *«Me hacía falta un gran músico. Lo he tenido».*

– En *Paul Valéry vivant*, pp. 116-118, se pueden encontrar fragmentos de cartas de Valéry en el artículo de Arthur HONEGGER *En marge de l'Histoire d'Amphion.*

Añadamos esta líneas de una carta de 1937 a Pierre Féline, en el artículo de éste último titulado «Souvenirs sur Paul Valéry», *Mercure de France*, 1 de julio de 1954, p.427:

«...he visto cuasi-interpretar fragmentos de *L'Ame et la Danse* el año pasado, en la sala Pleyel... y me pareció todo con demasiado "estilo" y demasiado rebuscado para la escena.

«Amphion y *Sémiramis* requieren en principio una gran puesta en escena, y en la Ópera los asesinaron".

Véase en el tomo I de la edición Gallimard-Pléiade las notas a *Amphion* y *Sémiramis.* Valéry no dedicó a ese segundo melodrama ningún ensayo comparable a su *Historia de Anfión,* pero se le pueden acercar las páginas aparecidas en *Le Mois,* n.º 41, junio de 1934, pp. 217-222, bajo la rúbrica *les Arts –Une opinion:*

SEMÍRAMIS
por Paul Valéry,
de la Academia Francesa

«La Semíramis cuyo nombre he dado yo a un espectáculo de la Ópera no toma de esa fábula, conocida ya en los cuentos de la Antigüedad, más que ese nombre y algunos rasgos de bulto. Bastaba a mis propósitos que fuese una reina guerrera y mujer voluptuosa. Hacía falta también que pudiera usar de ella libremente, y prestarle cierto rostro y cierto carácter sublime que permitieran coordinar tan poéticamente como fuera posible las diversas artes del teatro: mímica, música, declamación, coreografía, visión y plástica.

«Tal coordinación me parece deseable y no imposible. He pensado en ella hace mucho tiempo. Observaba que la ópera y el drama lírico son combinaciones impuras. Las personas se mueven y actúan como en la vida ordinaria; a veces quizá con un poco más de pompa o vivacidad de lo que se usa en sociedad. Pero cuando vienen a expresarse, no hablan, no usan la palabra llana y "pragmática": cantan... De modo que no hay armonía entre actos y discursos, sino contraste; y el universo sonoro creado por la orquesta, en cuya resonancia debe aunarse o fundirse la entera diversidad de medios del espectáculo, no impone su ley con el rigor que sería menester, puesto que no dirige los movimientos del drama, o sólo muy lejanamente los prepara.

«En cuanto a la danza, se introduce como por accidente. Ninguna relación íntima liga su intervención a la estructura del conjunto. No se ha creado la necesidad correspondiente. Nada hace precisa su presencia.

«Hace unos cuarenta años me entretuve en especular en torno a estas cuestiones, como amante complacido de problemas imaginarios que era entonces. Me entregaba a la ilusión de que un análisis suficientemente fino del deseo de organización que veía en mí no podría dejar de llevarme, si ya no a soluciones realizables (de las que apenas me preocupaba), sí al menos a visiones teóricas bastante interesantes.

«No expondré aquí el sistema que concebí en esa época. Sería muy largo y abstracto sin duda desarrollar mis convenciones y deducciones. Pero en su momento las encontraba de una precisión suficiente para arriesgarme, cierto día, a tener una conversación al respecto con Debussy, a quien veía por entonces con bastante frecuencia y familiaridad. Incluso le propuse un *Amphion,* idea primera del que hice con Arthur Honegger hace cuatro años.

«A Debussy, entre otras cosas, le dije que pretendía darle a cada *parte* (orquesta, mimo, canto, danza y decorado) una función muy clara y definida con mucho más rigor que de ordinario (mediante reglas y condiciones razonadas) –de modo que en términos formales se le ofreciera al espectador un edificio indivisible de sonidos y significados– pues mi propósito era,en suma, crear una *forma.*

«Así como el principio de la música es (o fue) excluir los ruidos para no retener más que sonidos, y dejando a un lado otras sensaciones auditivas cultivar aquéllas cuyas relaciones aprecia fácilmente el oído y pueden, en consecuencia, clasificarse, anotarse y reproducirse con bastante exactitud, y luego combinarse y prestarse a desarrollos puramente "estéticos", así también era posible concebir un sistema que aunara en unidad compleja todos los medios del teatro lírico, coordinados mediante convenciones. El uso de las mismas permitiría excluir o al menos limitar la imitación directa de la vida en el escenario, para acercarse a una composición más pura de todos esos medios que he nombrado. Es así como en poesía la rima y las formas fijas tienen por efecto estorbar en el poeta la tendencia a volver a la prosa.

«Ese sistema, en suma, sería bastante comparable por su disciplina convencional y sus ideas preconcebidas al sistema de la liturgia.

«Le he dado a ese género de espectáculo el nombre de *melodrama*, usurpado desde hace mucho tiempo por producciones tenebrosas y crueles que no tienen más objeto que encoger corazones y llamar al llanto. *Melodrama* es literalmente eso: acción con música; acción en íntima ligazón con el designio y los impulsos de una obra de música.

«André Gide ha adoptado ese nombre para su *Perséphone*.

«Debussy olvidó enseguida mis palabras, y yo mi idea, en la que no veía más que una especulación sin porvenir.

«Hizo falta el concurso de gran número de circunstancias improbables para que se me volviera a pasar por la cabeza y tuviera que pensarla de nuevo con preocupaciones de autor. No es que el *Amphion* que se presentó al público hace tres años ni la *Sémiramis* de anteayer sean producciones conformes en todo a mis perspectivas primitivas; se alejan bastante de ellas, en las que se inspiran, pero de las que se desvían por necesidad. Sin duda en el margen de los libretos les he prescrito ciertos deberes y prohibido ciertas libertades al músico, al decorador, al director de escena y al coreógrafo. Pero aunque jamás hubiese trabajado en el teatro no ignoraba que nada se hace entre varios como lo hace uno solo, ni

en la escena ni en el espíritu. El acontecimiento ha colmado mis expectativas, y he visto cómo muchas cosas que no había previsto venían a mezclarse en la pieza, y cómo no se producían muchas otras que yo había indicado; cómo la sed de inventar sustituía a la simple virtud de la obediencia, cómo el *accidente* se prefería a la *esencia*, y los efectos al efecto. Ni el encantador Anfión ni la despótica Semíramis, ni la sra. Rubinstein ni yo pudimos someter las voluntades múltiples de artistas incomparables, o inconmensurables, que quieren crear cada cual en la parte que le toca y según su propio genio.

«La disciplina debiera ser la fuerza principal de los melodramas.

«El argumento de Semíramis es de los más simples. Una reina victoriosa vuelve a su palacio. Siguen su carro, que arrastran reyes vencidos, portadores de tesoros capturados e imágenes de Dioses de las naciones subyugadas. Sube a su trono pisando una alfombra de cautivos encadenados. Sus mujeres la despojan de su armadura y la revisten de ornamentos reales. Cargada con la tiara y el manto regio, se levanta y ordena con el cetro que se proceda a destruir los ídolos extranjeros.

«Este episodio es el suceso origen del drama. Hubiese querido yo que se encontrara en él, además, una significación universal. Recuerda y manifiesta a ojos de todos el carácter de las guerras antiguas, consideradas a menudo como duelos entre divinidades en pugna. Pero además puede verse también como ilustración de la idea de que todos los conflictos son conflictos de creencias, y que no hay victoria cierta en tanto los Dioses del enemigo no hayan sido abatidos y con ello convencidos de su inferioridad aun en el mismo corazón de sus adoradores.

«Destrozados los ídolos con gran estrépito, y arrojados al horno enrojecido a los pies de la estatua de la diosa Dirceto, madre de Semíramis, uno de los prisioneros que postrados y encadenados están tendidos ante el trono se alza y se sacude con furia en sus ataduras.

«Ver semejante rebelión excita la cólera de la Reina, y le hace dar un salto, cetro en alto, hacia el rebelde.

«A punto de golpear, queda prendada de tal belleza. Cuanto más le mira más se siente cautiva de su cautivo. Lo examina, lo admira, desata sus manos, le acaricia y cae lentamente a sus pies.

«En el segundo acto, en el corazón de la noche de amor, una vez que la Reina se ha mostrado la más rendida amante, hasta rebajarse a servir al hombre al que ha distinguido, presentarle los platos y la copa y sostener oscilante el incensario ante él, se ve a ese macho enorgullecido y seguro de ser dueño de Semíramis envalentonarse hasta tratarla como a una esclava; llega hasta la brutalidad, y al fin le levanta la mano.

«Ese ultraje despierta en ella a la reina y la guerrera. Se alza de golpe como una serpiente. Su fuerza la invade. Lanza una llamada, rechaza al osado y le hace rodar bajo la cama. Las "Guardias bárbaras" aparecen, se arrojan sobre la víctima señalada, la reducen. Enseguida la Reina le golpea hasta matarlo. Se envuelve entonces en una manta negra y se adentra en los escalones que llevan a la Torre Astrológica.

«En la terraza, cuatro Astrólogos velan, observan, hacen acto de adoración a la noche estrellada. Llena casi por entero este tercer acto el monólogo que ella declama. Ella, que rechaza por igual vida y muerte, "que no son sino una misma cosa a los ojos de los astros", dice. Ha conocido la guerra, la victoria, el poder y el amor; ha dado muerte. No desea más que una desaparición sobrenatural, fin necesario de un destino fabuloso. Los hombres no creerán que haya existido *"¿No es la gloria más grande, dice, la de los dioses que se han hecho inconcebibles? Imposible, increíble, se dirá de Semíramis. Increíble, y así –divina".*

«Le pide al Sol que la consuma sobre el altar que hay en el centro de la terraza de la Torre. Se tiende sobre la piedra. Se alzan leves vapores. ¡La piedra luce desnuda al sol...!

«Paul VALÉRY»

– Véase en nota a *L'Ame et la Danse* Edición [ed. Gallimard] la carta de 1900 a Debussy sobre el ballet y sobre el «Mythe d'Orphée». Asimismo, *Philosophie de la danse* en *Varieté (Théorie poétique et esthétique [Filosofía de la danza,* en *Teoría poética y estética,* Madrid, Visor Dis., 1998, 173]). Pueden consultarse también los dos elogios de Valéry a Serge Lifar en las obras siguientes:

1. *Serge Lifar à l'Opéra Défini par Paul Valéry Parlé par Jean Cocteau Vécu par Serge Lifar,* con croquis de movimientos por L.Pageot-Rousseau, París, T.de Champrosay, 1943 (acabado de imprimir el día de Navidad). Tras una nota del editor firmada T.C., sigue el Prefacio de 3 páginas de Valéry: «Va Lifar de ballet en ballet...». El fin de este texto proporcionará el último párrafo del segundo elogio, en el volumen que se cita a continuación.

2. Serge LIFAR, *Pensées sur la danse,* ilustrado por Aristide MAILLOL, con un preámbulo de Paul Valéry, París, Bordas 1946 (acabado de imprimir el 28 de febrero). El preámbulo de Valery, sin título, ocupa las páginas 1 y 2: «El alma de la danza le habita... sus ideas sobre la danza tienen en el autor de *L'Ame et la Danse* un admirador».

P. 131. LA CONQUISTA DE LA UBICUIDAD -LA CONQUÊTE DE LÚBIQUITÉ

Apareció en *De la musique avant toute chose* (textos de Paul Valéry, Henry Massis, Camille Bellaigue, etc.), Editions du Tambourinaire, 1928. Reproducido en *Nouvelles Littéraires* del sábado 28 de marzo de 1931, así como en las tres ediciones de *Pièces sur l'art.* Véase asímismo *De la musique encore et toujours* (textos de Paul Claudel, Jean Cocteau, etc., prefacio de Paul Valéry), Éditions du Tambourinaire, 1946.

Sobre la reproducción mecánica, véase la opinión de Valéry en Louis LE SIDANER, *Les Machines qui parlent* (Éd. de la Nouvelle Revue Critique).

Sobre el problema de «Cultura y Radiofonía», planteado a requerimiento de Georges Duhamel en su discurso a la sesión anual del Instituto de Francia de 25 de octubre de 1938, puede verse la respuesta de Valéry en la encuesta de Pierre Descaves publicada por *Radio-Magazine;* también aparece reproducida en *Le Mois,* enero de 1939, pp. 240-241.

Sobre la fotografía, se puede leer *Centenaire de la photographie,* discurso pronunciado en la Sorbona en nombre de la Academia francesa con ocasión de tal conmemoración, el 7 de enero de 1939; publicado en *Vues,* pp. 365-375.

Sobre el cine, véase *Allocution et Discours* pronunciados en la conferencia de M.Philippe de Rothschild *Le Cinéma,* en *Les techniques au service de la pensée* (Conferencias organizadas por los antiguos alumnos de la Escuela Libre de Ciencias Políticas), Alcan, 1938 ; asimismo, el texto que se ofrece a continuación, aparecido en *Cinéma, Cahiers de l'Institut des Hautes Études Cinématographiques,* n.º 1, 1944:

CINEMATOGRAFÍA

«Sobre la tela extendida, en el plano siempre puro en que ni vida ni sangre dejan huella, los más complejos sucesos se reproducen cuantas veces se quiera.

«Las acciones se apresuran, o se frenan. Puede invertirse el orden de los hechos. Resucitan los muertos, y ríen.

«Cada cual puede ver con sus propios ojos que todo lo que es es superficial.

«Todo cuanto fuera luz está ahora sustraido al tiempo ordinario. Sucede y vuelve a suceder entre tinieblas. Se ve a la precisión de lo real revestirse con todos los atributos del sueño.

«Es un sueño artificial. Es asímismo una memoria externa, y dotada de perfección mecánica. Y en fin, por medio de detenciones y ampliaciones se figura aun la misma atención.

«Mi alma está dividida con estos prodigios.

«Vive sobre la tela todopoderosa y en movimiento; participa de las pasiones fantasmales que allí se producen. Se impregna de sus maneras: de sonreir; de declarar amor; de franquear un muro; de matar; de reflexionar visiblemente...

«Pero el otro efecto de esas imágenes es más extraño. Esa facilidad es crítica para la vida ¿Qué valen en adelante esas acciones y emociones de las que veo mudanzas y monótona diversidad? Ya no tengo ganas de vivir, pues ya no es más que semejar. Me sé el porvenir de memoria.»

P. 135. GLOSA DE ALGUNAS PINTURAS -GLOSE SUR QUELQUES PEINTURES

Apareció en *Chimère, Revue indépendante et d'insolence littéraire,* n.º 8, marzo de 1892, p. 147, con firma de «M. Doris». Variantes:

La mención al Museo de Montpellier no aparece seguida por la fecha (1891), y sí desplazada a una nota.

El título del primer fragmento era: *Cristof. Allory Fête d'un page* (nótese este *Fête* en lugar de *Tête*).

Una mayúscula inicial en *Occidente.*

Un guión [-] tras *nosotros mismos.*

Una coma [,] tras *pintura.*

sous le front pur de la pervenche en lugar de *sous le front pur, pervenche.*

Sin coma tras *más abajo.*

Surgit en lugar de *se forme*

Una coma tras *Attends.*

Tu deviendras quelque homme sin cursiva.

Admiración [!] en lugar de coma[,]tras *misère* [aquí, *mísero de ti*]

fraternité en lugar de *similitude* [aquí, *semejanza*]

El título del segundo fragmento era *Sainte Alexandrine.- Zurbaran*

Tras *penchée* un punto y coma [;] al que sigue *puis un vif manteau*

Sin coma [,] tras *encarnación.*

Sin fecha al final.

La *Glosa de algunas pinturas* apareció reproducida en la revista *Le Voile d'Isis,* n.º 98, enero de 1928, p. 111-112, acompañado por la carta inédita con fecha «martes febrero 1892» que el joven Valéry dejó junto con su «minúsculo manuscrito» en el buzón de Paul Redonnel, director de Chimère; en ella decía que «hubiera acabado con un bello Descendimiento de la Cruz (Campana), pero no quiero engañar al lector y hacer un esoterismo demasiado arrastrada*». Como el artículo, venía firmada por «M.Doris».

* [La traducción es pura conjetura; el editor francés marca con «(sic)» el término utilizado por Valéry, *«ratif»*, absolutamente inhabitual. Entre *rastrero* y *arrastrado* he elegido finalmente éste porque me parece ser el que cubre menos mal el campo semántico de *«rat», «rate», «rater»* y aun *«râteler».*]

Este texto figura en las tres ediciones de *Pièces sur l'art.*

Redonnel había publicado en 1891 un volumen de versos titulado *Liminaires,* al que Valéry dedicó un artículo *en Le Moniteur juidicaire du Midi. Chimère* apareció de 1891 a 1893. Además de los textos señalados, M. Doris ofreció en ella un artículo sobre *Le Nazaréen* de Henry Mazel, en septiembre de 1891.

– Valéry escribió algunas páginas sobre *Le Musée de Montpellier.* Aparecieron primero en el *Bulletin de l'Association Générale des Amis des Musées de France,* con el título *Au Musée Fabre,* en abril de 1938; luego, como Prefacio (pp. 7 a 10) a *Chefs-d'œuvre du Musée de Montpellier,* Museo de l'Orangerie, Marzo-abril de 1939 (116 páginas + 8 láminas); Catálogo de Michel-A. Faré y Henri Baderou. Hay que señalar en la página 30 *La Fileuse endormie* de Gustave Courbet, «la obra que debía dar paso a *Les Baigneuses* en el Salón de 1853. El pintor ha representado a su hermana Zelie, en Ornan, en la composición de un cuadro de género» *Le Musée de Montpellier* está reimpreso en *Vues,* pp. 267-270.

Acerca de una larga visita al museo Fabre de Montpellier, en mayo de 1942, y de las apreciaciones que hiciera entonces Valéry, pueden leerse las páginas 17 a 24 de *Paul Valéry tel quel,* de Gaston Poulain (con un dibujo y un aguafuerte de Paul Valéry), Montpellier, La Licorne, 1955.

P. 137. El problema de los museos -Le problème des musées

Apareció en *Le Gaulois,* 4 de abril de 1923, y como cuadernillo en la colección «Les Introuvables», n.º 3, ed. de la casa Emil-Paul Frères, 1925. Recogido en todas las ediciones de *Pièces sur l'art* y en el tomo H de las *Œuvres* (1938), pp. 115-120.

–Sin duda es este el lugar conveniente para reproducir las inscripciones del Palacio de Chaillot, debidas como se sabe a Paul Valéry. Una fotografía de las mismas se ofrece en *Paul Valéry vivant* (lámina 2, frontera a la p. 13).

DANS-CES-MURS-VOUÉS-AUX-MERVEILLES
J'ACCUEILLE-ET-GARDE-LES-OUVRAGES
DE-LA-MAIN-PRODIGIEUSE-DE-L'ARTISTE
ÉGALE-ET-RIVALE-DE-SA-PENSÉE
L'UNE-N'EST-RIEN-SANS-L'AUTRE

IL-DÉPEND-DE-CELUI-QUI-PASSE
QUE-JE-SOIS-TOMBE-OU-TRÉSOR
QUE-JE-PARLE-OU-ME-TAISE
CECI-NE-TIENT-QU'a-TOI
AMI-N'ENTRE-PAS-SANS-DÉSIR

TPUT-HOMME-CRÉE-SANS-LE SAVOIR
COMME-IL-RESPIRE
MAIS-L'ARTISTE-SE-SENT-CRÉER
SON-ACTE-ENGAGE-TOUT-SON-ÊTRE
SA-PEINE-BIEN-AIMÉE-LE-FORTIFIE

CHOSES-RARES-OU-CHOSES-BELLES
ICI-SAVANTMENT-ASSEMBLÉES
INSTRUISENT-L'OEIL-A-REGARDER
COMME-JAMAIS-ENCORE-VUES
TOUTES-CHOSES-QUI-SONT-AU-MONDE

[Entre estos muros consagrados a las maravillas acojo y doy cobijo a los trabajos de la mano prodigiosa del artista igual y rival de su pensamiento la una no es nada sin la otra

Depende sólo de quien pasa que sea yo tumba o tesoro que hable yo o que me calle es cosa tuya amigo no entres sin deseo

Crea todo hombre sin saberlo como respira pero se siente el artista crear envuelve su acción su ser entero su pena bienamada le da fuerzas

Cosas raras o bellas aquí sabiamente juntas enseñan a mirar al ojo como nunca vistas cuantas cosas hay en el mundo.]

P. 141. Los frescos de Pablo Veronés -Les fresques de Paul Véronèse

Prefacio a *Les Fresques de Paul Veronèse et de ses disciples,* de G. K. Loukomski, éd. M.Seheur, 1928. Recogido en todas las ediciones de *Pièces sur l'art* y en el tomo H de las *Œuvres* (1938), pp. 129-133.

P. 145. PEQUEÑO DISCURSO A LOS PINTORES GRABADORES -PETIT DISCOURS AUX PEINTRES GRAVEURS

Pronunciado el 29 de noviembre de 1933 en la cena de Pintores Grabadores franceses, publicado en 1934 por la Societé des Peintres Graveurs. Recogido en todas las ediciones de *Pièces sur l'art,* pero no así en el tomo H de las *Œuvres.*

– A estas reflexiones hay que añadir el ensayo *Variations sur ma gravure,* que ocupa las páginas 13 a 19 del catálogo de *Gravures Orfevreries Estampes Planches originales Dessins et objets decorés par 29 graveurs contemporains Exposition en la galerie de l'Orfevrerie Christofle du 22 au 30 octobre 1943 12 rue Royale, Paris,* impreso en cuadernillo con grabados en cobre del autor, para los amigos de los objetos de arte, por Daragnès, en 1944, y *Les Bois de André Bélobodoroff,* prefacio a *Le Golfe de Salerne,* Roma, Carlo Bestetti 1951 (trece estampas originales).

Es sabido que a Valéry le gustaba dibujar y pintar acuarelas; los trabajos y artículos a él dedicados suelen venir ilustrados con reproducciones de dibujos suyos. Véase en particular el volumen de lujo publicado en 1948 por Editions Universelles: *Les Dessins de Paul Valéry,* texto de P. de Man, aguafuertes, aguadas, pinturas y croquis. Valéry ilustró *Ville ouverte,* de J.VOILIER, con 12 litografías, Émile-Paul frères, 1942... y se ilustró a sí mismo en la edición del *Cimetière marin* de Ronald Davis (1926), la de Rhumbs de 1927 (Excelsior), *L'Album de Monsieur Teste* publicado en 1945 por la Galería Charpentier, *Mélanges de prose et de poësie, Album plus ou moins illustré d'images sur cuivre de l'auteur,* Les Bibliophiles de l'Automobile Club de France, 1940. Sobre el tardío aprendizaje del grabado por parte de Valéry, con Daragnès, y sobre la naturaleza de sus gustos, véase el artículo de DARAGNÈS, *Valéry illustrateur,* en *Paul Valéry vivant,* pp. 120 a 123. Dibujos y acuarelas abundan en los *Cahiers.*

–Se deben a Valéry algunos textos sobre dibujantes. Véase

1. *Baudelaire dessinateur,* en el número especial dedicado a Baudelaire por *Le Manuscrit autographe,* Blaizot, 1927, p. 1.

2. *Frontispices pour des livres imaginaires,* 12 litografías originales por E. Herscher, presentadas por Paul Valéry, Herscher 1929.

3. *The world of Jean de Bosschère,* a monography by Samuel Putnam with a letter of Paul Valéry, s.l.n.d (el libro se escribió entre 1928 y 1931). La carta de Valéry sobre los primeros poemas en prosa y los dibujos de Jean de Brosschère (p. IX) agradece «esta doble demostración graciosamente otorgada... por el útil ambiguo, la misma pluma singular que de página en página lleva a la palabra a hacerse huir o a veces hace ver directamente, con una magia diferente, un instante de la murmurada alusión del otro lado.

«Ora veo de reojo, ora oigo al pasar en esta obra. Leer y ver se combinan como se tocan y truecan entre sí, sutiles, los acontecimientos singularmente incomparables de nuestros sentidos...»

P. 149. BERTHE MORISOT

Un pasaje de este texto titulado *Sur la peinture (Texte inédit)* apareció, presentado como extracto de *Tante Berthe, étude sur Berthe Morisot,* en la *Anthologie de la nouvelle prose française,* Kra, 1926; le sigue, sin indicación de fuente, un segundo pasaje del mismo texto tomado de la parte final, la titulada *Disgresión,* que trata de la vida interior y el misticismo.

El texto íntegro apareció con el título *«Tante Berthe»* como preámbulo al catálogo de la *Exposition des pastels, aquarelles, dessins, crayons de Berthe Morisot, du 31 mai au 25 juin à la Galerie Druet,* 1926, en la revista de Henry Lapauze *Renaissance,* año 9, encabezando el número 6 de junio 1926, pp. 317-322, número dedicado *«al Renacimiento del arte francés y las industrias de lujo»* (el ensayo de Valéry está dedicado a Édouard Vuillard), y como cuadernillo en Stols, Maastricht, 1926.

«Tante Berthe» está reimpreso en *Petit Recueil de paroles de circonstance* (1926), en *Maîtres et Amis* (1927) y en el tomo H de las *Oeuvres* (1938), pp.173-178. En las ediciones de *Pièces sur l'art* el título se ha convertido en *Berthe Morisot.*

Estas páginas fueron piadosamente asociadas a las que escribiera Mallarmé para el catálogo de la exposición de las obras de Berthe Morisot en Durand-Ruel en 1896 (que se pueden leer en la edición de Mallarmé a cargo de Henri Mondor y G. Jean-

Aubry, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 533-537), en la obra publicada por las Éditions des Quatre Chemins en 1946 *Berthe Morisot, Seize Aquarelles. Préfaces de Stéphane Mallarmé et Paul Valéry.*

A este ensayo hay que añadir el artículo *Au sujet de Berthe Morisot («La bourgeoisie a cette propieté fondamentale...»)* aparecido en el catálogo de la exposición de 1941 en el Museo de l'Orangerie, reimpreso en *Vues*, pp. 337-345.

P. 155. En torno a Corot-Autour de Corot

Apareció con el título *De Corot et du paysage* encabezando *Vingt Estampes de Corot*, Éditions des Bibliothèques Nationales de France, Mayo de 1932. Recogido con el título definitivo en todas las ediciones de *Pièces sur l'art* y en el tomo H de las *Œuvres* (1938), pp. 137 a 159.

P. 173. Triunfo de Manet-Triomphe de Manet

Prefacio al catálogo de la *Exposition Manet 1832-1883*, Éd. des Musées Nationaux, 1932. El texto venía seguido por *«Tante Berthe»*. El número de *Nouvelles Littéraires* de 11 de Junio de 1932 publica ambos textos bajo el título *Hommage à Manet.* Recogido en todas las ediciones de *Pièces sur l'art* y en el tomo H de las *Œuvres* (1938), pp. 161 a 167.

El epígrafe entre comillas «*Manet y Manebit*» es una cita. Tiene como fuente una carta que A. Poulet-Malassis dirige a Manet con fecha de 24 de diciembre de 1874: «Bracquemond acaba de terminar el exlibris para usted, lo he visto en cobre. No sé si él le habrá dicho que yo soy el inventor. Sin tener que buscar mucho le he encontrado el tema y la empresa. Es un busto suyo sobre una columna con el lema *Manet et Manebit,* que juega en latín con su nombre, que en esa lengua quiere decir *queda,* y en futuro, *Manebit, quedará*». Hay un artículo de Joséphin Péladan en *L'Artiste,* de Febrero de 1884, titulado *Le Procedé de Manet,* que termina con esas palabras: «...él ha aclarado del todo la manera

contemporánea. Manebit». Véase *Manet raconté par lui-même et par ses amis,* Genève, Cailler, 2 vols., 1953, tomo I, pp. 173-174, 183, y en pp. 201-204, un extracto del ensayo de Valéry.

P. 181. MIRADAS A LA MAR-REGARDS SUR LA MER

Apareció encabezando el primer volumen de la colección «Images du monde»: *Mer Marines Marins,* de Paul Valéry, Documentos comentados por Georges Dupuy, Capitán de Marina Mercante, Teniente de Navío en la Reserva, Firmin Didot, 1930. La *Nouvelle Revue Française,* n.º 200, primero de mayo de 1930, pp. 710-712, ofrecía las primeras páginas (hasta «...y toda forma de vida»). Recogido en *Pieces sur l'art* pero no en el tomo H de las *Œuvres,* se ha reeditado en cuadernillo de gran formato con grabados al aguafuerte de Paul Baudier, en la imprenta Fequett et Baudier, París 1945, y de nuevo por los mismos impresores en 1962, con «grabados a la manera negra» de R. Noly.

P. 189. «EL INFINITO ESTÉTICO»-«L'INFINI ESTHÉTIQUE»

Apareció en *Art et Médecine,* febrero de 1934. Recogido en la segunda y en la tercera edición de *Pièces sur l'art,* pero no en el tomo H de las *Œuvres.* Publicado en cuadernillo a principios de 1958 en Lieja, éds. «Dynamo», n.º 48 de la colección «Brimborions».

P. 193. PRÉAMBULO-PRÉAMBULE

Apareció en el voluminoso catálogo *Exposition de l'art italien. De Cimabue à Tiepolo. Avant-propos de Georges Huisman. Préambule de Paul Valéry. Préfasce de Ugo Ojetti. Introduction de Paul Jamot. Itinéraire de Raymond Escholier.* Petit Palais, 1935. La exposición tuvo lugar de Mayo a Julio. Recogido en la tercera edición de *Pièces sur l'art* y en el tomo H de las *Œuvres,* pp. 179 a 187. Se publicó en edición separada con el título *L'Art italien,* impreso por el Collège technique Estienne, 1944.

– *Preámbulo* es el último de los ensayos dedicados específicamente a la pintura en *Piezas sobre arte*. No está fuera de lugar añadir al mismo:

1. Una carta escrita en 1922 a Maurice Denis tras la lectura del libro de éste último *Les Nouvelles Théories*, editado por Louis Rouart. Esta carta apareció en *Lettres à quelques-uns* (pp. 141-143):

«Querido Denis:

«Me he pasado metido en casa unos cuantos días, que no he perdido. Tenía su libro para cambiar en discurso silencioso, en sutiles instantes suspensos, la melancolía de enfermo a la luz del fuego... Se me olvidó que no era yo pintor y le he seguido, le he hecho detenerse y repetir a usted con cierta pasión.

«Es que tengo debilidad por la dialéctica; pero os confieso en secreto que casi siempre me chocan las teorías y discusiones de los artistas. Les sigo viendo viciados por el hábito de tener como trasfondo de su pensamiento la práctica, la práctica inmediata e individual. Me parece que un artista jamás puede llevar hasta el fin una teoría de su arte porque un sentimiento pánico, un terror de sí mismo, le agarra siempre en pleno análisis y le devuelve casi físicamente a la acción. El miedo a encontrarse desnudo, sin su haber primitivo –la idea de impotencia consciente– asesina prematuramente sus reflexiones.

«Entonces, como no tenga fuerza y finura para limitarse magníficamente a algunos aforismos densos y refractarios hasta no tener precio –llama a su Teoría monólogo infinitamente particular en donde –lo que quisiera hacer –lo que quisiera imponer –lo que quisiera disimular –lo que en él es fácil, y difícil, sus fingimientos y sus dichas irregulares, toman apariencia universal.

«¡Una Teoría sería todo lo contrario! Una verdadera disciplina es ya de entrada una inversión de nuestro sentido más íntimo, que es ingenuo y data de nuestro advenimiento al pensar. No se vuelve a la práctica sino tras un distanciamiento tan severo que parece infinito, durante el cual es necesario ser como ciego e insensible a lo temible de las consecuencias que se van sacando, para no aferrarse sino a su rigor. En fin, que la práctica que debe *juzgar* no debe haber mandado...

«–¡Qué alejado de la pintura me encuentra usted! Pero Estambul vuelve a ser Bizancio y quiero buscarme un apartamento en ella.

"No puedo dejar de ver en su libro un presentimiento y un signo de tiempos ya cercanos en que verdaderamente la teoría precederá a casi todo trabajo; tal como ya se acusa el dominio de la ciencia sobre la industria. En nuestras propias industrias, lo que fuera la crítica, incierta e inútil, se convertirá quizás en una forma superior de arte, un arte de preceder a las artes, prescribir obras y prever profundamente sus efectos. –Si ese extraño día se alza, nuestros tormentos se leerán en estos escritos suyos; y todas esas facciones de señores incompatibles, sus disensiones y crueldades, se encontrarán allí tan vivas como en Guicciardini y Maquiavelo las agitaciones de Florencia.

«Esos debates son inevitables, pues ¿qué arte más complejo que el suyo? –Casi me faltan dedos para contar todas las condiciones cuya mezcla y equilibrio se propone. Y se trata de condiciones independientes, inconmensurables entre sí, cada una de las cuales puede, desarrollada aparte, constituirse en arte y en una meta particular.

«Así una distribución de colores puede ser un sistema y un problema completo en sí misma. Es un grupo cerrado de relaciones, con su lógica y sus operaciones propias. Lo mismo ocurre con el grupo de movimientos que las líneas imprimen al espectador. Es otra totalidad que puede subsistir por sí misma.

«Pero, además, enumero: la semejanza de los objetos, del espacio, de la iluminación –el claroscuro. Cada una de esas "proyecciones" o perspectivas es una disciplina aparte.

Eso no es todo. No son todavía más que elementos de un teatro; o funciones distintas de un ser que es preciso que se sirva de todas simultáneamente para alcanzar su acto coordinado –el cuadro.»

* * *

2. *Notice* (2 páginas) para la Exposición de acuarelas de Madeleine Rouart, del 4 al 15 de junio de 1928.

3. *Au sujet des peintres chinois,* Catálogo de la exposición, Museo del Jeu de Paume, 1933. Recogido en *Vues,* pp. 347-349.

4. *Un peintre des Cyclades (Maria Elizabeth Wrede),* en *Nouvelles Littéraires,* 4 de abril de 1936, p. 3.

5. *Du Un* («Todas nuestras leyes... y nuestras artes proceden de la Caída...») en *Verve,* n.º 2, primavera de 1938, pp. 8-10. Este texto acompaña a unos dibujos franceses del XVI.

6. *Daumier,* Texto de Paul Valéry, en *XIXe Siècle, les Trésors de la Peinture Française,* 6.º álbum de la colección (acabado de imprimir el 23 de octubre de 1938 por Albert Skira). El álbum contiene 8 láminas en color. El texto de Valéry, titulado *Honoré Daumier,* ocupa 5 páginas. Hélo aquí:

«De Daumier se ha dicho todo –todo lo que se puede decir... Tras lo cual debe venir la sensación de que nada se ha dicho, y de que nada había por decir. Obra de arte que no nos deje mudos es de poco valor: cabe medirla en palabras. De lo que resulta que quien escribe sobre artes sólo puede jactarse de restituir o preparar ese silencio de estupor encantado –amor sin frases...

De esa obra se ha dicho en particular que hace pensar en Miguel Angel y en Rembrandt; y nada más justo. ¿Qué más glorioso que obligar al espíritu a evocar el recuerdo de tan grandes maestros (y tan distintos) con ocasión de caricaturas, litografías de periódico o alguna tela pequeña a menudo sin esbozar apenas? Eso no es todo. Son escritores muy poderosos, inventores de tipos, los que irresistiblemente evoca el dibujante ágil y desbordante que encuentra espectros, demonios, malditos, monstruos de avidez, orgullo, egoísmo o estupidez en el lodo o en la acera del París de su tiempo, en Palacio, en trenes o alcobas, en casa del portero o en la del frutero, en el trono o en la tribuna; y el que da sus respectivos estilos anatómicos, actitudes o rasgos faciales a los pecados capitales, los vicios y las manías. Por eso son los nombres de Dante, Cervantes o Balzac los que se imponen y proponen por turno al espíritu cautivado por Daumier.

«La cercanía de su arte a Miguel Angel y Rembrandt, reconocida tan ampliamente, se nos presenta merced a tal consentimiento universal con la fuerza de una verdad inevitable, emitida aún bajo la conmoción que un hecho produce y corroborada luego por la reflexión que se aplica a ella. Entonces se desarrolla y se demuestra no solamente bien fundada sino además fecunda: no

todas las verdades lo son. Se ve aparecer distinciones muy fructíferas entre los tres estilos de nuestros tres artistas, al tiempo que se conserva en lo sustancial su asociación en el pensamiento. De ese modo se ve uno llevado a investigar con más finura sus semejanzas y contrastes. Tres maneras entre las que se hacía patente de entrada una insuperable analogía se repugnan ahora, y se perfilan tres naturalezas bien diversas, tres miradas bien distintas sobre el Hombre, tres modos irreductibles de interpretar el Hombre y servirse de él.

«Quede claro que no se pone en cuestión el "oficio" de ninguno. Sus medios materiales apenas tienen algo en común.

«Digo que son la necesidad, el instinto y la pasión de emplear la imagen del Hombre para alguna finalidad profunda, de darle un sentido, un valor, una misión de alguna clase, y comunicarle una carga de vida enteramente distinta de la que transporta cualquier ser real, que es todo eso lo que nos obliga a agrupar a esos verdaderos "creadores". Les sentimos idénticamente preocupados por ese empleo, y como consagrados a él. Pudiera ser que a cierta edad cada uno haya descubierto que había algo que hacer con la semejanza del Hombre y la diversidad de tipos y actitudes, tomados como medios no tanto de expresión cuanto de acción sobre los espíritus. En cada uno de ellos esa idea fue quizás el hallazgo de su vida...

«Eso les opone en común a los artistas para quienes la representación de individuos y de sus maneras de arreglarse con el ambiente es un fin en sí. En cuanto a las obras de éstos últimos, tan pronto tienden a producir una imitación muy fiel de la naturaleza, que puede combinarse con personalidad y encanto en la ejecución, como una manera de composición ornamental que dispone cosas y figuras alrededor para crear una visión magnífica o placentera por forma o color. Pero ni unos ni otros proponen a aquél a quien sus obras cautivan otra cosa que una contemplación completa en sí misma. Una obra maestra de esta especie excita el deseo que satisface, lo regenera y colma; y a través de un intercambio de la mirada, cada vez más amorosa, y el estudio, cada vez más preciso, con la satisfacción y el encanto que les recompensan cada vez más, se establece su perfección. Se hace abstracción total de la persona que la produjo, de su vida, sus pasiones y los suce-

sos que haya vivido. El efecto prescinde de ellos. Sin duda a los curiosos puede inquietarles; pero ¿qué le importan al goce los curiosos? Aquí nada nos obliga a invocar la existencia de un ser del que la obra fuera voz, a inventarnos alguien de suerte que la obra venga a ser expresión suya, de un juicio que sostiene, una cólera que despide o una meditación que da a pensar.

«Pero me resulta imposible, por el contrario, mirar la más pequeña producción de Miguel Ángel, Rembrandt o Daumier sin notarme imaginando ya en la penumbra de mi atención un poderoso personaje, de quien carácter, experiencias vitales o sociales, tormentos y reacciones singulares vienen exigidos por lo que veo, pues lo que veo significa y pide un sentido. Cosa que además atestiguan incluso las opciones arbitrarias de los artistas: en quienes la luz y sus sombras no son menos significativas que los cuerpos, y sí usadas como ellos para provocar un máximo de significación.

«Pero en cuanto aparecen los aspectos que les oponen, se separan estos tres hombres que no miran al Hombre como objeto, como cosa a dibujar con placer y por placer; sino como figura particularmente apropiada para ilustrar intenciones o sentimientos humanos, inhumanos o sobrehumanos mediante la exageración deliberada de algunos rasgos.

«Miguel Ángel profetiza, fulmina, doma, condena, domina. Su Hombre está en relación con el universo. Le carga de músculos, y esos músculos parecen siempre dispuestos para hacerse cargo. No se puede privar de hacer notar la fuerza, que es la suya, aun en las mujeres, que crea sólidas y siempre graves. Todo lo que hace expresa autoridad y las más graves responsabilidades, las que requieren espaldas de Titán para aguantarse. Hay en él severidad de juez y una tristeza aplastante. De los tres, es el teólogo. Rembrandt sería el filósofo. La fealdad de los seres poco le importa. Siente curiosidad por sus expresiones y los actos de su vida íntima, de la que a veces obtiene efectos de extraordinaria grandeza religiosa. Su realismo muestra en el cuerpo humano la miseria de haber vivido, el abatimiento de haber pensado, los signos de la decrepitud; se complace en iluminar y dorar cosas sórdidas, carnes hinchadas, arrugas... Todos los secretos de lujo de la pintura veneciana le resultan familiares, y los emplea de extraña manera para crear un deleite taciturno.

«Pero Daumier es a la vez el polemista y el moralista del trío.

«No se sabe demasiado de dónde sale ni cómo se ha hecho. Este que va enseñando "fenómenos" es un "fenómeno" en sí mismo. Nace en Marsella de un vidriero que hace versos: aparece trabajando de subalterno –circunstancia que no le será del todo inútil–, luego, coge el lápiz. La litografía, de reciente creación, le brinda sus recursos; aborda la caricatura civil o política, en la que se prodiga, y acaba pintando, sin que se descubra qué le ha guiado, qué le ha formado, de dónde ha bebido los rudimentos del oficio. Tal como es, se convierte al fin en el dibujante más expresivo que existe. Uno cree estar oyendo a las gentes a quienes dibuja hablando: a veces, hasta les supone a los personajes mudos su probable discurso interior. Le gusta reducir los individuos a su fantoche; el esqueleto suele estar tan presente en sus figuras como el escorzo en las de Miguel Ángel. En él los músculos son a veces harapos que visten el sistema de los huesos: de ahí esa impresión macabra, que concuerda de maravilla con el aire provisional de esa humanidad. El ridículo, en Daumier, es una especie de Juicio Antefinal. El conjunto de sus caricaturas da la impresión de una Danza de los Muertos Morales o Intelectuales. Todas las profesiones, todas las pasiones, todas las formas de la estupidez innumerable, de la bajeza, del encanallamiento, son convocadas ante el lápiz. Toda la sociedad resulta escarnecida como nunca lo fue por la imagen.

«¿Qué sociedad? La que ocupa una posición en 1830, época en que el romanticismo y el "burgués" aparecen a la vez en la escena del siglo. El "Burgués" es un monstruo de los tiempos postnapoleónicos, del que no se sabe si fue creado por los Daumier, Balzac y algunos otros o si, por el contrario, fue él su creador. También el Emperador pintaba algo en el asunto, pues no se concibe tal burgués sin Código Civil, sin Administración, sin junglas de procedimiento, sin Dote, Hipoteca ni Testamento, sin Diplomas, Valores de renta fija ni carreras en regla; todo aquello, en fin, con que el Hombre pueda ser sustraido al riesgo. En cuanto al "Romanticismo", no fue sino complementario exacto de ese espíritu "burgués"...

«La pequeñez nacional comienza en esa época en que el "buen precio" se convierte en la cualidad esencial de las cosas. El ahorro

y la continencia en la generación datan de entonces. La prudencia se despliega y mata.

«Daumier es el gran historiador de ese período: no es en los libros que pretenden contarla donde se encontrará al tendero, al papanatas, al estafador, a leguleyos y empleados y toda la materia docta en esa edad mediocre y contenta de serlo.

«Al final, se enamoró de Don Quijote...»

Este texto está recogido en *Daumier raconté par lui-même et par ses amis,* Lausanne, Pierre Cailler, 1943.

7. *De la ressemblance et de l'art,* en *Promethée* (L'Amour de l'Art –Nouvelle série), año XX, n.º 5, junio de 1939, pp. 159 a 165. Precedido por el antetítulo Technique et Poétique, el título viene seguido por estas palabras: «El sr. Paul Valéry, al autorizarnos a reproducir el notable retrato que le ha hecho la sra. E. Wrede, ha querido escribir para nuestros lectores algunas páginas...». Este texto acompaña a varios dibujos de la sra. E. Wrede, entre los que se cuentan dos retratos de Paul Valéry al carboncillo, uno de 1935 que ocupa toda la página 160, otro de 1939, p. 162. –Se ha señalado ya la presencia en el número de febrero de 1939 de la misma revista de un retrato de Paul Valéry grabado en madera por Achille Ouvré (fuera de texto) –El ensayo de Valéry está recogido en Vues, pp. 325-335–. Sobre el mismo tema, la *Revue française* de 15 de Julio de 1928 había publicado extractos de una conferencia sobre el retrato pronunciada por Valéry en *la Renaissance.*

8. *Préface* a *Les Fouquet de la Bibliothèque Nationale,* textos de E. A. Van Moé, de la Bibliothèque Nationale, en *Verve,* vol. III, n.º 9, octubre de 1943. El ensayo de Valéry encabeza el número en cuatro páginas sin numerar.

9. *Hommage à H.Focillon* en *Arts,* 16 de marzo de 1945.

10. *Lettre-Préface* en Pierre Trahard, *En Côte-d'Or, au hasard de la promenade,* 24 pinturas de Pierrette Servadéi, Introducción de Jacqueline Bouchot-Saupique, Dijon, Impr. Darantiere et Richard, 1945.

11. *Pages de carnet* [de 1897 a 1942, sobre artes, ornamento, etc] en la *Revue des Arts,* I, 1951, pp. 5-7.

12. Les Bois d'André Bélobodoroff en *Le Golfe de Salerne,* Collezione dell'Obelisco, Roma, Bestetti, 1952.

13. Préface a Roger BEZOMBES, *L'Exotisme dans l'art et dans la pensée,* 280 ilustraciones, de ellas 10 en color fuera de texto, Éditions Elsevier, 1953.

14. *Carrière,* Alès, Benoît, 1956 (6 páginas).

15. *Pages retrouvées,* en *Quelques peintres-graveurs d'Odilon Redon à Dunoyer de Segonzac,* Argel, Musée National des Beaux-Arts, 1956.

P. 201. VARIACIONES SOBRE CERÁMICA ILUSTRADA -VARIATIONS SUR LA CÉRAMIQUE ILLUSTRÉE

Prefacio a un catálogo de exposición: *La Vie française illustré par la céramique,* Prefacio de Paul Valéry, Musée National de Sèvres, 1934. Recogido en la 3.ª edición de *Pièces sur l'art* pero no así en el tomo H de las *Œuvres.*

P. 207 MI BUSTO-MON BUSTE

Ocupa las páginas 3 a 18 del catálogo de exposición *Sculpture de 1923 à 1935,* Renée VAUTIER, Prefacio de Paul Valéry, Galería Charpentier, 1935. Entre los 26 números inscritos hay que señalar los números 1 y 2: Paul Valéry, *busto en escayola,* 1935, y *busto en bronce* (adquirido por el Estado), 1935. Recogido en la 3.ª edición de *Pièces sur l'art,* pero no así en el tomo H de las *Œuvres.*

– Valéry no escribió mucho sobre escultura. Véase sin embargo *Maillol,* de Paul Valéry, etc., Publications techniques, 1943 (27 pp., il.). En su juventud había enviado a un periódico de Londres dos artículos, el primero sobre el escultor Paul Dubois, el segundo sobre bustos de Houdon; aparecieron en el número de agosto de 1896, pp. 134-137 y pp. 228-229. Del segundo habla en una carta a Gide de 7 de febrero de 1890: «¡Y luego Versalles! He hecho a trancas y barrancas un artículo sobre los Houdon para una publicación inglesa –esta tarde sale para Londres» (*Correspondance,* p. 259). El artículo sobre Dubois iba ilustrado con tres fotografías de obras suyas: *Jeanne d'Arc, La Charité* y *Le*

Courage militaire (estas dos últimas, parte del *Tombeau de Lamoricière*); el artículo sobre Houdon, con tres fotografías de bustos: *Duquesnoy*, *Voltaire* y *Diderot*. Reproducimos a continuación ambos textos, nunca reimpresos.

«PAUL DUBOIS
Director de la Escuela de Bellas Artes de París,
y miembro honorario correspondiente de la Royal Academy*

«La carrera artística del escultor Paul Dubois se ha visto coronada recientemente con su elección como miembro correspondiente de la Royal Academy de Londres.

«Como el editor de THE ART JOURNAL me había pedido unas pocas palabras para sus lectores sobre el receptor de tal honor, me puse al habla con el maestro y estuve con él en su despacho de la Ecole des Beaux-Arts, donde recibe a diario las visitas de artistas deseosos de completar sus estudios en los talleres de la Escuela. Así, cuando llegué acababa de recibir a dos jóvenes damas inglesas.

«Me contó cuan feliz se había sentido al recibir tal honor de la Royal Academy. Él ha estado en Inglaterra muchas veces, y se contaba entre los amigos del malogrado Lord Deighton; habla con admiración de los principales artistas de este país, y sigue con gran interés los esfuerzos de los jóvenes ingleses que vienen a París para estudiar con él. Reconoce y aprecia plenamente el carácter especial y la originalidad del arte inglés.

Su carrera ha sido una larga dedicación al Arte, y en particular a esa rama en que ha logrado tal preeminencia. Más de una vez mencionó que el hombre que hoy en día decide ser escultor lo hace sólo por amor al arte – *rien que pour l'honneur!***. Había satisfacción interior en su mirada mientras lo decía. Se diría que estaba pasando revista mentalmente a sus largos y valiosos trabajos, hondamente complacido de pensar que había amado ese mármol y ese

* [Las dos cartas que siguen están redactadas en inglés. La traducción es de Tim Spock.]

** «for the honour of the thing –rien que pour l'honneur! [francés en el original].

bronce que la multitud no puede ni entender ni obtener. También la palabra «valor» apareció en sus labios al referirse a los jóvenes escultores del presente, menos conocidos, menos apoyados y menos fáciles de identificar por el público que los pintores.

«El Sr. Dubois nació en 1829 en un pueblo pequeño no muy lejos de París. Su familia quería que fuera abogado. Cuando una familia destina a una profesión particular a un hijo cuyas inclinaciones apuntan en otro sentido, suele ocurrir una de dos, que el hijo cede ante su familia, o que la familia cede ante su hijo; pero el modo en que actuó el Sr. Dubois fue una excepción notable a esta regla. Completó sus estudios de derecho, y se familiarizó con la severa belleza del Derecho Romano y las formas angulosas del Derecho Francés; entonces, conforme a un método raramente adoptado por los seguidores de Fidias, habiéndose confirmado en su amor por la belleza arrojó su toga y empezó a atacar el mármol con valentía.

«Sus progresos en tarea tan difícil no fueron demasiado rápidos. Como había rebasado la edad para ser admitido en la École des Beaux-Arts –en la que sólo entró para ser su director– tuvo que supervisar su propia educación artística. Dado que no había pasado por la Escuela, tampoco podía concursar en el Premio de Roma, pero Italia, con su nación entera de estatuas de toda época, ejercía sobre él una atracción irresistible; y así, viajó a Roma e instaló allí su estudio a unos pasos de la Villa Médicis, en la que el gobierno francés mantiene a sus estudiantes aventajados, y donde él no podía acceder por su edad.

«De este importante período de su vida data su amor clásico por la forma pura y el perfecto equilibrio de la línea. En esa época se formó su temperamento artístico, y en adelante mantuvo siempre una leal devoción a los grandes escultores de la antigüedad y los sofisticados tallistas de la Italia del siglo XV. En el trabajo del Sr. Dubois es patente la influencia de Donatello, pero atemperada en él por su apego a la pureza griega. Su referencia de madurez vino a ser Miguel Ángel, de quien tomó el derroche de grandiosidad y la impresionante belleza funeraria patentes en el mausoleo del Papa Julio II cuando diseñó el célebre monumento al general Lamoricière.

«La escultura francesa de la segunda mitad de este siglo parece alejarse de las ideas que prevalecían en la antigüedad. Sus nombres

más grandes corresponden a artistas que en su manera de trabajar la materia inanimada han perseguido vida y, sobre todo, acción. Y es curioso observar cómo esta tendencia a revolucionar tradiciones seculares de la escultura se incrementa día tras día y exposición tras exposición. David d'Angers, François Rude, Barye, Carpeaux, y entre los artistas vivos, Rodin y Bartholomé, han inducido progresivamente tanto a la piedra como al metal a palpitar y retorcerse. El Sr. Paul Dubois, sin embargo, pertenece a la otra fase del Arte. Es muy consciente de la vieja deuda que la escultura tiene con la arquitectura, y de la solidez tradicional de la belleza, de la eterna elegancia del reposo. En la perfección de la forma persigue él esa completa felicidad interior que fue suficiente para las razas mediterráneas, cuya vida simple se consumió en un entorno de pureza, grandeza y serenidad. En una concepción así del arte y la felicidad intelectual la estatua se convierte hasta cierto punto en humanidad cristalizada, forma adamantina de pasión universal, fijeza eterna que un artífice de poder semejante al de los dioses concede a un gesto, al que ha encontrado de una belleza tal que debe rescatarlo del Tiempo y del destino efímero de la Acción. De esa manera el grácil movimiento de un brazo, o una sonrisa fugaz, o una inclinación de la cabeza, no perecerán al momento mismo de nacer, ni siquiera con la criatura a la que adornaron.

«Ese culto a la forma abstracta condujo al artista a indagar sin cesar en los recursos del diseño y los detalles de su técnica, y el suyo se convirtió en el más lento y cuidadoso de los trabajos en cuanto se acercaba a su culminación. En su conversación conmigo insistió el Sr. Dubois en esta lentitud –una peculiaridad que le une aún más con los maestros de la antigüedad; y mientras hablaba él de su método, yo intentaba calcular mentalmente en qué consistía esa labor. Antes de nada hay una idea, un modelo bello, una postura de un paseante en la calle, un gesto provocado por una sensación de placer o dolor, o algún movimiento relacionado con el quehacer diario de un individuo. Entonces este diseño vivo se fija en su memoria, se refina y se asocia con sus recuerdos de estatuas bellas ya existentes; es comparado y asimilado a las obras clásicas; toda su vulgaridad desaparece, y adquiere las cualidades de la belleza universal. Entonces un momento afortunado en que la inspiración pasa del cerebro a los dedos es suficiente para crear

en barro húmedo la obra maestra previamente concebida en la mente. Pero por el momento no es más que un esbozo. Entonces empieza el asalto minucioso al esbozo, el esfuerzo por llevarlo a la perfección, las pruebas descorazonadoras, las referencias a modelos artísticos que son para él autoridades, y consejeros, así como a la anatomía y la perspectiva. Por fin, fraguado el yeso y visible la idea, aún faltan sin embargo largos meses para reproducir con cuidado y delicadeza, en mármol, la efigie que así salió de la cabeza del artista paciente.

«El Sr. Dubois ha expuesto en los Salones numerosas obras que se han hecho célebres. De hecho, alcanzó la fama casi al principio de su carrera. La primera estatua que expuso era un *San Juan niño* que reveló a los conocedores un artista ya tremendamente hábil. Concebida y realizada en Italia, esa obra mostraba todas las marcas de la influencia que el entorno ejerció sobre el autor. Sin embargo, a pesar de la favorable acogida dispensada a su primer intento, el nombre de Dubois era conocido sólo entre escultores hasta la aparición de su *Chanteur florentin.* Esta vez, no obstante, fue el público el que recibió al escultor con aplauso, mientras los artistas se mostraban desconfiados.

«Todo el mundo conoce el *Chanteur florentin;* todo el mundo lo tiene en bronce, yeso o fotografía; todos pueden evocar esa estatua de un joven con un traje de la época de Donatello, gorra pequeña y pelo abundante, tocando lánguido la guitarra. Su cabeza se inclina, como para escuchar de más cerca el sonido del instrumento. La delicadeza del gesto y el acabado cuidadoso de la línea están fuera de discusión. El diseño es perfecto, aunque el crítico severo pudiera llamar la atención sobre la falta de originalidad, la inspiración limitada y una influencia renacentista demasiado evidente. Y no han faltado críticos que lo señalaran, a pesar de la extraordinaria fascinación que la obra ha suscitado en el público. Por una coincidencia extraña, esta obra le hizo tanto daño como bien al Sr. Dubois, porque si bien toda Europa le conoce por su *Chanteur florentin,* le sigue conociendo sólo como escultor de esa figura. Esto explica por qué el propio artista muestra una verdadera antipatía hacia ella; pero de todos modos el artista nunca suele preferir entre toda su obra la creación que más ha complacido el público.

«En 1873 el Sr. Dubois expuso *Eve Naissante,* una composición llena de gracia; y al año siguiente, *Narcisse;* pero ambas obras pasaron bastante inadvertidas.

«Fue por entonces cuando de improviso el Sr. Dubois se dió a conocer como pintor. Para sorpresa de todos expuso un retrato de grupo de su familia en el que, además de la característica excelencia en la forma y la pureza y precisión en el diseño que corresponden a un escultor, se encuentra un inesperado conocimiento del color y una solución soberbia a los problemas que ha de afrontar el colorista. Más tarde, aparecieron sus *Jeunes Filles en gris,* obra que por su plasticidad en el tratamiento del tema suscitó la admiración hacia el artista. Las gentes ya empezaban a pensar que había abandonado la escultura cuando produjo la que constituye su obra maestra, la gran composición con la que se puede decir que ganó definitivamente la libertad de su arte.

«En 1876 dos esculturas sacadas de esa obra maestra fueron el gran éxito del Salón. Representaban la caridad [*Charité*] y el valor militar [*Courage Militaire*], y estaban destinadas a formar parte del monumento al General Lamoricière, en Nantes. Jamás ha existido tan perfecta armonía entre la tumba y quien descansa en ella. Las virtudes esculpidas por Dubois son epitafios fieles al noble Lamoricière. Jamás existió un hombre con tantas virtudes castrenses. Luchó como un héroe por un ideal y una causa perdida; y bien mereció la gloria póstuma de ser inspiración para la obra maestra de un gran artista. La *Charité* está representada en forma de joven sentada que da el pecho a dos niños. La crítica del momento fue unánime en sus elogios entusiastas. La figura desciende en línea directa de las creaciones más puras de Rafael, y como las Madonnas de este pintor es de una pureza divina que en su majestuosa maternidad conserva la gracia y delicadeza asociadas al más tierno de los misterios cristianos, junto con todo el encanto de la perfección en la Antigüedad. El simbólico alimento vivo y puro que de ella mana para los dos frágiles inocentes que tiene a los pechos no merma su belleza; al contrario, está radiante en su benéfica munificencia, añadiendo al don de la vida el don, no menos admirable, de la belleza.

«Para lograr un equilibrio mental y ornamental esta estatua exigía otra en armonía con ella, su complemento en un alma

grande, y el Sr. Dubois atiende a esta necesidad estética con su *Courage Militaire.* Un guerrero joven vestido con una túnica ligera y una piel de animal está sentado, calmado y digno, con su mano en reposo sobre una espada larga. Nada más verla, esta figura recuerda al famoso *Penseur* de la tumba de Julio II, y así como *Charité* invita a pensar en Rafael, este guerrero sugiere la inspiración de Miguel Ángel. Aquí, sin embargo, no se inclina la cabeza hacia el suelo, ni parece hondamente sumida en esas impresionantes cavilaciones secretas en que cae naturalmente un caudillo tras el combate librado; aquí, en cambio, esta noble especie de confiada hombría mira al azar del combate directamente a la cara. Pase lo que pase no ha de bajar su cabeza; no temen al resultado su juventud y su fuerza; es el héroe firme y resuelto que toda literatura y todo arte celebra, y el Sr. Dubois tiene la gloria de haberlo encarnado una vez más en su preciosa alegoría del *Courage Militaire.*

«El artista recibió la Medalla de Honor del Salón con motivo de la exposición de esta obra. Después se dedicó al retrato y produjo un número de bustos bastante considerable, entre los que se cuentan los de Henner, Paul Baudry, Pasteur y Gounod. En 1878 fue nombrado Director de la Escuela de Bellas Artes, y pocos años después ascendió a comandante de la Legión de Honor. Ha sido durante años miembro del Instituto británico y, como ya hemos mencionado, ahora la Royal Academy ha añadido a esos honores otro más y muy importante, al elegirle miembro correspondiente honorario junto con el ilustre Menzel, de Berlín.

«Cuanto antecede es un resumen breve de los rasgos principales de la vida del eminente escultor francés –una vida reposada y noble, llena de voluntad y trabajo; una vida, efectivamente, de una época pasada que pocos artistas del presente podrían vivir. El escultor paciente ve, observa, e imagina; pero hasta dar forma visible a su creación hacen falta largas horas de estudio. Su arte se extiende desde el momento de la concepción intelectual hasta los detalles más diminutos de la realización material. En todo escultor de talento hay un pensador y un obrero que se dan apoyo mutuo, y a menudo el obrero da ideas al pensador mientras el pensador anima al obrero y aviva la destreza de sus dedos. El infinito detalle de la empresa escultórica, las dificultades inherentes a

materiales tan refractarios como los que en ella se utilizan, son otros tantos obstáculos afortunados a la presteza en la concepción y al deseo –tan humano– de hallar fácil contento. Un escultor no puede pensar de manera desordenada; sólo puede trabajar después de reflexionar durante mucho tiempo. En cuanto toca sus materiales, descubre en ellos leyes estrictas y una lógica que nunca falla. Si ha cometido un error en sus reflexiones o cálculos, el mármol jamás le perdonará. Y una buena pieza de mármol es un artículo caro. Si el artista quiere alzarse hasta la gracia y la fuerza, tendrá que andar los caminos cada vez más estrechos que llevan del pensamiento a la ejecución; y al cabo, las dificultades de la ejecución enseñan al escultor a pensar.

Paul VALÉRY»

Bustos de Houdon, descubiertos recientemente en Versailles

«La colección del Palacio de Versalles se ha visto enriquecida recientemente con tres bustos de Houdon, descubiertos allí por el Sr. de Nolhac, el distinguido y culto poeta a quien se encuentra confiada la residencia real. Los bustos son los de Voltaire, Diderot y el economista Duquesnoy, y se cuentan entre las más bellas obras del célebre escultor.

«Houdon vivió entre sus modelos en la sociedad con el más alto nivel literario y social que haya existido jamás. Conocía sus ideas tan bien como sus apariencias, y sus palabras como sus caras rasuradas, y los representó tal como los conocía –vivos de verdad. Los retratos que nos dejó son tan veraces y tan estudiados que reconocemos de inmediato una generación que ya no existe, pero de la que provenimos.

«El gran artista ha preferido esta forma de busto para el hombre moderno, porque un hombre en quien predominan las facultades intelectuales no es un modelo ideal para un escultor. Los antiguos vivían sus vidas con su ser entero, sus puntos de fuerza se distribuían por igual y sus caras mostraban siempre la misma calma, salvo cuando les conmovían grandes emociones. En sus caras sólo se hacen notar las grandes variedades de la vida, es decir,

pasión, edad, costumbre, y raza. Por otro lado el individuo moderno, en particular el que vive en nuestras grandes ciudades envuelto en las luchas de la vida pública y privada, desfigura en el curso de su existencia los rasgos naturales de su ser. El artista que quiere comprender de punta a cabo la figura de este tipo de hombre tiene que dominar primero el tipo primitivo, la forma sólida del cráneo y la forma natural de los músculos, para estudiar después esa vida agitada y la inquietud de una mente con exceso de actividad que, en estos tiempos demasiado civilizados, modelan el rostro sin descanso. Cada pensamiento deja huella de su paso en una arruga, cada costumbre y cada restricción social se imprimen en carne viva. La contracción de la boca, el frunce de la frente, la abertura de los ojos, acaban por formar rasgos permanentes. Los labios anuncian la frase a punto de ser pronunciada, la mirada se acostumbra a seguir tan sólo lo que en particular interese al cerebro al que obedecen. Así se crea año tras año la fisionomía de un hombre, y una segunda conformación se añade a los rasgos naturales.

«En consecuencia, podemos leer en las arrugas de la mejilla, en los dientes apretados o en el fulgor de los ojos los pensamientos más íntimos. Podemos ver la idea fija, la agitación, la expresión de vicio o sabiduría, las señas de una condición social y las notables figuras que imprimen en el hombre su profesión o los hábitos de su voluntad.

«En sus bustos más interesantes, Houdon ha recreado con éxito el encanto de la fisonomía del pensador y el escritor. Este tipo de hombre, en quien la vida se ha concentrado en sí misma y como retirado al cerebro, parece haberle atraído especialmente.

«Ahí está Voltaire. Una cara amigable y terrible. Una eterna sonrisa que esconde a medias la cara de un muerto, una sonrisa que nada ha alterado, que permanece como una época histórica, un arma antigua, una estatua hallada en alguna tumba o la imagen de una reina egipcia.

«Este anciano de rasgos cómicos y deteriorados ha sacudido la religión de una nación, ha visto caer los ídolos de muchos siglos, ha conquistado con su genio el derecho a decir lo que pensaba, y ha hecho uso de ese poder para escribir las páginas más escépticas, las más peligrosas, pero a menudo también las más generosas.

Preparó una revolución que le hubiera estremecido de haberla visto. Houdon le estudió con pasión. Hizo de él una estatua y gran número de bustos. Cada vez que hacía "un Voltaire" era más descarnado, más y más sarcástico, escondido más y más en la peluca anticuada que el cincel del escultor ha trabajado cuidadosamente en el mármol.

«Igual amor por su modelo emana de ese maravilloso busto del noble y puro Diderot. Una inteligencia universal ilumina esta cara enérgica y delgada. Esa frente amplia, esos ojos pequeños y penetrantes y la boca tan expresiva forman la máscara de una de las mentes más claras y profundas que jamás haya existido. Diderot sabía todo, y halló un modo de llevarlo todo, ciencias, artes, y sociedad, a la perfección. Sus obras, que son muchas y tratan todas los ramas del conocimiento, nos aportan sólo una parte de sus pensamientos. El resto quedó disperso en conversaciones de salón y en el Café de la Régence. Siempre tuvo un grupo de oyentes a su alrededor. Nunca se cansaron de robarle ideas, y a él no le importó; permitió que escritores menos afortunados usaran materiales suyos en sus libros. Así era su caridad genial. Él era filósofo, uno de esos hombres que disfrutan de otro modo que los demás.

«Por último, tenemos a un personaje muy oscuro, actor secundario en el gran drama revolucionario. Este busto alargado, de cabeza inclinada, ojos fijos y labios delgados es el retrato del diputado Duquesnoy. Es una imagen patente de severidad, crueldad y política que se hace imposible olvidar. Su fisionomía nos recuerda a la de Luis XI. Tiene todos los signos de la ambición escondida y la dureza política. Fué amigo de Robespierre, y antes cura, como Sieyès, Talleyrand o Fouché. Pero él no alcanzó el éxito. Permaneció fiel a su amigo y a la doctrina del reinado del Terror. Después de la trágica muerte de Robespierre, quiso llevar el mando y trató de hacerse con el poder para empezar de nuevo un reinado ominoso. Pero había pasado el momento, y fue obligado a suicidarse para evitar el cadalso en 1795.

«Es este busto sin duda uno de los más bellos que se pueden ver. Está tallado en un largo bloque de mármol y a través de los rasgos de la cara así como en la postura del cuerpo muestra el carácter del hombre entero. El trabajo de los ojos es extraordina-

rio, sugiere incluso el color de los mismos: uno los imagina grises y fríos, con pupilas pequeñas.

«Me detuve largo tiempo ante ese busto y esos ojos. Lo observé desde todos los ángulos. Me pasaban por la cabeza las pocas palabras que la historia nos cuenta sobre este hombre, y sentí todo el placer y la pasión de Houdon cuando intentaba traer a su imaginación y reproducir en el mármol al oscuro, severo e infortunado Duquesnoy.

Paul VALÉRY»

P. 215. HONTANARES DE MEMORIA -FONTAINES DE MÉMOIRE

Apareció encabezando *Fontaines de mémoire – Poèmes (1905-1934)*, Avertissement de Paul Valéry, Le Divan, 1935. Recogido en la 3.ª edición de *Pièces sur l'art* pero no así en el tomo H de las *Œuvres.*

Junto con los cuatro fragmentos agrupados en la primera parte, *De la dicción de versos, Carta a la Sra. C..., Los derechos del poeta sobre la lengua* y *Poemas chinos*, este texto que da fin a *Pièces sur l'art* constituye la aportación de esta recopilación a la poética de Valéry, tan abundantemente representada en *Varieté, Mélange, Tel quel...*, a los que aquí basta con remitir. Nos limitaremos a añadir al conjunto:

1. Este extracto de una carta a Gide, enviada desde Montpellier el 15 de junio de 1891:

«El artículo de Psichari es una aproximación de valor problemático. Este no es aún el que hará la Poética por hacer. La métrica es álgebra: es decir, la ciencia de las variaciones de un ritmo fijo según ciertos valores dados a los signos que lo componen. El verso es una ecuación que está dispuesta con justeza cuando su solución es una igualdad, es decir simetría. El ritmo es cuestión de submúltiplos. Lo admirable es que utiliza y exagera estéticamente la inconsciente obediencia de nuestro ser *–todo entero–* al tiempo y al número ¡Hay gentes que andan o digieren erróneamente! La

disonancia, el modo menor, tienen un carácter de desgarramiento de los cielos, ¡porque en efecto el cielo debe parecernos libre, desgajado de todo ritmo, inconmensurable! Voy a fijar mis ideas de aquí encima en una página, un día de estos.

«Por eso tengo la deplorable originalidad de preferir por encima de todo (en artes de color y línea) el ornamento, tal como lo concibieron originariamente los egipcios, los góticos o los persas, etc.»

(*Correspondance*, p. 33)

2. La contribución de Paul Valéry a *Notre enquête sur la poésie contemporaine* en *Le Figaro*, 22 de mayo de 1925, p. 1, col. 2-3:

«El gran problema de nuestro arte es éste: prolongar un poco la fortuna de un instante. Hay minutos felices para todo el mundo; no hay trabajo sin bellezas. Pero no conozco nada más raro que una composición de cierta extensión –cien versos, por ejemplo– en que no aparezcan inconstancia ni accidentes.

«Hay pues un extremo rigor del deseo, una *dificultad-modelo* para cada uno. Un punto inaccesible es esencial para los movimientos del alma de un artista.

«Pero en la práctica basta que un poeta haya conmovido, o seducido, o animado a alguien –incluso a él solo– para que sea loable y esté justificado. Sean los que sean sus medios, han producido en un ser el acontecimiento poético. Quien los refute, quien ponga pegas a los procedimientos, es que no quiere o no sabe distinguir el fin de los medios.

«He aquí todos mis principios. Me permiten considerar sin disgusto el estado de esta poesía. Estoy contento de ver hoy la coexistencia de todas las formas, una libertad general y completamente plausible de todas las tendencias concebibles. Se permite la audacia y la prudencia. Programas, anatemas, maldiciones y apercibimientos y toda clase de irrisorias medidas de policías literarias, si es que aun se ven, se toman sin más tardanza por lo que son.

«Parece que nuestra poesía ha entrado en una era experimental después de cuarenta años. La actividad es tan grande y tan diversa que acaba con no pocos prejuicios, y combina no pocos sistemas que se habían juzgado opuestos. Lo antiguo y lo nuevo se penetran; se empieza a entender que ni la imitación por una parte ni la

invención por otra son cosas buenas o malas de suyo. El alejandrino más estricto, el verso libre, estancias y estrofas de simetría más o menos complicada, quasi-poemas, prosa casi-lírica... todo es lícito en la actualidad, todo lo recibe la opinión sin un grito; y no queda acritud sino en las personas que no pueden evitar ponerla en cualquier cosa –hasta en un asunto que tiene por objeto el placer. Nada es verdad en las artes; todo en ellas es singular. Los juicios absolutos sobre las obras no juzgan sino a los jueces, de quienes descubren gustos, intenciones, y principalmente carácter.

«¿Cómo se pretende razonar con algún grado de generalidad cuando faltan los elementos primeros de un razonamiento sólido? Hablamos de estilo, forma, ritmo, tradición y originalidad, y nos veríamos en aprietos para acordar con nosotros mismos el sentido de esas palabras tan útiles y misteriosas. Es sólo un juego echar por tierra toda tesis que las contenga.

«He aquí por qué todas nuestras discusiones están necesariamente infectadas por un espíritu personal. Ese espíritu es el que infunde a las palabras de que hablaba antes el sentido más favorable en cada ocasión a nuestros humores secretos.

«De modo que en la libertad actual encuentro un motivo bastante grande de contento. Veo en ella incluso un indicio de algún tipo de progreso en el sentido crítico y lógico del público –pues el primer grado de la lógica es el discernimiento de lo demostrable y lo que no lo es.

«En el ámbito de la poesía, por fortuna, no existe ningún medio que no sea abusivo para prescribir o prohibir algo a alguien. En verdad existen –deben existir– algunas leyes puramente estadísticas, pero ese género de leyes es por definición inaplicable al juicio de las obras de arte.

«En cuanto a las *reglas* –aunque llamarlas así ya es no entender nada de su esencia–, no las hay para los placeres; sí se les pueden asociar *convenciones*. Se puede aprender a disfrutar de algunas convenciones debidamente observadas: es el mecanismo de cualquier juego.

«Una vez existen y se acostumbra uno a guardarlas, se puede disfrutar además con infringirlas.

«Yo creo que siempre he hecho versos de bastante regularidad. Algunos hasta se mostraron dolidos por ello, en lugar de por mí.

Es más, por razones particulares he venido a ponerme algunas trabas y condiciones suplementarias. Pero si mañana me entran ganas de tirar la rima y todo lo demás, no contar por sílabas y abandonarme sólo a los deseos de mis oídos, sé perfectamente que no he de encontrar en contra verdad alguna esencial a la poesía, y haré lo que me plazca.»

3. *Réponse,* aparecida en *Commerce,* XXIX, invierno de 1932, pp. 7-14:

«Mi opinión acerca de la Poesía es la de un hombre de sesenta años que ha visto nacer y perecer una buena cantidad de escuelas, tendencias y obras; extenuarse no pocas voluntades; oscurecerse alguna gloria, reducirse a cenizas bastantes entusiasmos, y muchos seres, a sombras.

«Pero ya desde los tiempos de mi juventud no me esperaba algo distinto. Nunca he creído que fuera necesario dar un valor infinito a los resultados exteriores, ni hacer depender la vida propia de los efectos que pudiera producir en otros. Por eso, reservándome los frutos íntimos de mi trabajo, me he mantenido largo tiempo apartado de la acción literaria, que poco a poco, lo confieso, había terminado por parecerme incompatible con las exigencias del pensamiento preciso y profundo. Como circunstancias independientes de mi voluntad me han sacado tardíamente de ese estado cerrado en el que yo estaba hecho para permanecer, no he tenido otro remedio (puesto que había que escribir) sino escoger y decidirme; y así, que pareciera proponer una "Estética". Con todo, nunca me he permitido la pretensión de prescribir ni prohibir lo que sea a quien sea en materia de literatura, arte o filosofía –ni en las demás. Cuanto me he permitido o prohibido a mí mismo lo fue solamente a título de conveniencia, o de experiencia personal y temporal. No es que no tuviera yo mis preferencias, tenaces, y exclusivas, y hasta bastante violentas; pero cuanto más me complacía en cierto sistemas que me había forjado, cuanto más me apegaba a ciertos autores, *más sentía que por eso mismo les negaba valor universal.* Si lo que más amo, lo que me aclara más, debe ser necesariamente lo más conforme o armónico con mi naturaleza, entonces debe corresponderme en forma tan singular

como un utensilio o un traje hechos a la medida del individuo para quien se hicieron. La conciencia de esa particularidad es en mí extrema. Excluye toda sensación de proselitismo, seducción o enseñanza. Me excluye a mí de doctrinas y partidos; y además me hace considerar mis opiniones como considero las ajenas –es decir, *puramente accidentales a ojos de terceros.* Por último, me noto una antipatía instintiva hacia cualquier intento de ganar a alguien para una causa; y si por alguna clase de distracción me sorprendo queriendo convencer a otro –tratando de hacer que no le guste lo que le gusta, o que lo odie– el sonido de mi propia voz se me hace enseguida insoportable.

«Digo todo esto para tratar de explicar la naturaleza de mis relaciones con la Poesía –de suyo muy simples; pero todo menos simples como se interpreten mediante la idea que ordinariamente se tiene de ella.

«Como todo el mundo, empecé con el deseo de producir obras que pudiesen encantarme a mí, y que me hiciesen valorarme y quererme un poco más de lo que me empujaba a hacerlo mi trato habitual con ese Yo. Así se esbozó cierto poeta al que unos cuantos amigos alentaron: entre ellos, Pierre Louÿs y André Gide.

«Pero desde los veinte años empezaron como a transformarme diversos tormentos de alma y espíritu, o más bien el gran esfuerzo por reducirlos –pues nada nos altera o transfigura tanto como luchar contra aquéllas de nuestras potencias que se han vuelto contra nosotros. Finalmente, no sé qué Daimon me sedujo que empecé a oponer la conciencia de mi pensamiento a sus producciones, y el acto reflexivo a las formaciones espontáneas (aun las más bellas), a los azares (aun los más afortunados) –en una palabra, a cuanto puede atribuirse al automatismo. Esa desesperada decisión de defensa interna que me dividía contra mí mismo me condujo a juicios muy rigurosos para con todo lo que había adorado, admirado y cultivado piadosamente hasta entonces. Toda producción espontánea del momento me pareció sospechosa, y contemplaba con frialdad lo que antaño había tenido por cosa infinitamente preciada. La Poesía se nos manifiesta por accidentes maravillosos y encadenamientos muy notables de nuestros estados íntimos. De ahí vine a dar en observar mucho más el carácter accidental o mecánico de esa fabricación que su valor como disfrute o

maravilla. Llegué a preguntarme si lo que había sentido más divino, lo que había deseado con más ardor en esa categoría de acontecimientos del espíritu, no podría acaso interpretarse como sobras y desperdicios de la actividad mental, efectos de excitaciones locales, impotentes para alcanzar la forma completa del acto intelectual reflexivo...

«Eso era poner en cuestión toda Literatura, y en particular la moderna. Era decretar que *el Oro* es un vil metal, y valorarlo todo en *cantidad de trabajo consciente.*

«A consecuencia de esta actitud decidí rehusarle toda importancia a consideraciones de novedad o tradición, originalidad o banalidad, a las especulaciones sobre la sorpresa y los contrastes –a las que se reduce desde hace más un siglo casi toda la política de los creadores. Todo esto, al igual que las proclamas, injurias y polémicas, ofrece poco interés a ojos de un hombre *suficientemente solo.* Me parecía claramente que no hay nada más salpicado de turbios automatismos que tomar como referencia lo que otros han hecho o dejado de hacer, que vivir para *imitar* o para *dejar anticuado* –lo que en el fondo viene a parar a lo mismo. La voluntad de ser más "avanzado" o la de conformarse a un tipo preexistente proceden del mismo principio de "acción mínima" –cuyo análogo en el ámbito de la vida y del espíritu es nuestra tendencia a dar a todo incidente una respuesta refleja, afortunada a veces, local siempre.

«Por eso, al volver a la Poesía tras veinte años de búsquedas ajenas a la literatura, esa extraña empresa no se aparecía más que bajo su aspecto "absoluto" –es decir, como algo que no debía sacar valor alguno sino de cualidades intrínsecas, independientes (hasta donde se pudiera) del gusto de la época, del presentimiento del gusto de la época siguiente, del decoro y la sensibilidad "modernos"... Entre otras cosas prohibidas, no he querido jugar a la sorpresa sistemática, ni al extravío arrebatado, pues me parecía que eso era reducir los efectos de un poema al enceguecimiento del espíritu sin alcanzar ni satisfacer su hondura.

«Todo lo cual es lícito considerar paradójico. Sea como fuere, tales perspectivas y deducciones particulares me han llevado a ponerle a mi trabajo condiciones muy estrictas y numerosas, más

de lo que suele tolerar la inspiración; y le he dado singular valor a las convenciones arbitrarias que, por limitar la elección de términos y formas, se les han vuelto insoportables a los modernos. Tengo debilidad por lo formal.

«No es del todo imposible justificar a ojos de otros esta conducta de mi espíritu con la Poesía. Confieso que me apegaba a ella en la medida en que me parecía un ejercicio superior y una búsqueda de libertad por medio de la limitación. El hombre está hecho de tal manera que no puede descubrir todo lo que posee como no sea obligado a sacarlo de sí con esfuerzo severo y prolongado. Sólo contra sí mismo se llega a lo más cerca de sí. Además, bien puede el poeta imponerse lo que se impone el menor de los cantantes, o de los virtuosos; y lo que todo artista se imponía en tiempos en que no se había perdido el tiempo de madurar ni el designio de durar...

«Me parece que esta especie de confesión me dispensa de responder como un oráculo a la cuestión planteada. Ignoro qué *debe* ser la Poesía. Y no puedo ni quiero saber qué será.»

4. Un artículo aparecido en la *Gazette de Lausanne* (n.º 115, domingo 26 de abril de 1942, p. 1) en un momento en que Valéry pensaba que su enseñanza en el Collège de France iba a llegar a su fin. Sobre su actividad docente véase en el tomo I, *Varieté: Première leçon du cours de poétique* y *L'Enseignement de la poétique au Collège de France* [*Primera lección del curso de poética,* en *Teoría poética y estética,* Madrid, Visor Dis., 1998, 105]. Valéry había sido nombrado por decreto de 19 de octubre de 1937 profesor titular de la cátedra de Poética con fecha de 1.º de noviembre de 1937. El 30 de octubre de 1941 cumplía su septuágesimo año, pero una orden de 20 de mayo de 1941 le mantenía en funciones para el curso escolar 1941-1942. Iba a permanecer allí hasta su muerte, renovado cada año ese mantenimiento en funciones (orden de 29 de octubre de 1942 para 1942-1943, de 13 de septiembre de 1943 para 1943-1944, de 31 de mayo de 1944 para 1944-1945 con fecha límite de 30 de septiembre). Valéry murió el 20 de julio de 1945. La cátedra de poética creada para él desapareció con él, pero sus créditos se adscribieron a una cátedra de Historia de las creaciones literarias en Francia, para la que una

orden de 28 de marzo de 1946 nombraba a Jean Pommier; su lección inaugural, el 7 de mayo de 1946, rindió elocuente homenaje a su ilustre predecesor: *Paul Valéry et la création littéraire* (publicado por Éditions de l'Encyclopedie française, 1946). He aquí el artículo publicado por Valéry en 1942 en la *Gazette de Lausanne:*

Mi «Poética»

«La edad me invita a descender de una cátedra a la que subí hace cinco años, extrañado de verme en ella, intimidado por hacerme oír y casi por oírme allí, viejo poeta mudado en joven profesor conforme a la idea que se les ocurrió a mis añorados amigos Joseph Bédier y Alexandre Moret. Imaginaron ellos un día y acabaron por hacerme creer a mí que tenía algo que enseñar. El Collège de France tuvo a bien aceptar una candidatura sin diplomas. Esa vieja y noble casa de "lectores reales" tiene la libertad como condición de existencia. Llama a quien le conviene sin exigir grados universitarios; no se prepara en ella para ningún examen; nada de programa; sino cátedras cuyo título determina la especialidad del titular y puede cambiar con éste. Allí, en fin, se imparte enseñanza a puerta abierta: pase y escuche quien quiera.

«Se propuso así a la Asamblea de Profesores, aceptó ésta, y finalmente se decretó, que yo enseñara "Poética". Más de uno pensaría (y nada más verosímil) que iba a hablar a mis oyentes del arte de los versos. Puede que tuviera cierta experiencia al respecto; pero esa misma experiencia me había llevado a reflexiones tan extensas que no podía ni pensar en restringir la exposición de mis ideas y búsquedas al examen de cuestiones de versificación más o menos "técnicas". Demasiado bien sabía, por lo demás, que en materia de arte cualquier apariencia de doctrina repugna al sentimiento actual, que rechaza el precepto, los modelos, las reglas de un viejo juego, y quiere que uno saque de sí mismo, por revelación inmediata y personal, los medios de comunicar a otro el fervor y vibración del estado lírico. En cualquier caso no podía jactarme de modelar poetas, única demostración que podría justificar o confirmar una Poética en el sentido usual del término. Pero tomándolo en toda su simplicidad original, me he aventurado a tratar lo mejor

que he podido, por mi cuenta y riesgo y a partir de experiencias personales, de la fabricación de "obras del espíritu" en general: las obras que el espíritu destina para uso propio, las que le faltan y le retan a seguir creciendo. Acaso, para evitar todo malentendido, hubiese debido decir y escribir *Poietica* en lugar de Poética, como la fisiología cuando habla de funciones hematopoiética y galactopoiética; pero confieso que no me he atrevido. Sea como sea, era la noción primera de HACER o fabricar lo que intentaba expresar.

«Antes de nada, sin embargo, debía exponer los caracteres más obvios que permiten distinguir sumariamente esas fabricaciones diversas del espíritu por el espíritu de todas las que el hombre pueda emprender con un fin cualquiera. Observaba para empezar que esas obras, sean las que sean, pueden consiserarse perfecta e igualmente inútiles, por cuanto no responden a ninguna necesidad vital común, y que la mayor parte de los individuos se pasa sin ellas, o al menos podría pasarse. Más aún, las obras de esta especie inútil se realizan mediante actos que no acusan ninguna necesidad exterior. Así como podemos recibir una cantidad de impresiones y percepciones que no nos sirven de nada, somos capaces de una variedad de acciones que ningún fin orgánico determinado exige. Todo eso inútil y arbitrario constituye así un tesoro de excitaciones de energías y libertades con el que podemos no hacer nada, o bien disponer de él para edificar las obras que forman nuestras artes, nuestras letras y nuestras ciencias puras.

«Con ser inútiles y arbitrarias, esas obras de nuestras manos no dejan de figurar en el variado cuadro de intercambios de la vida social. Unos las crean y ofrecen, otros las reciben o solicitan. Hay *producción* y *consumo*, *oferta* y *demanda* en este tipo de relación, y eso sugiere de inmediato la noción de una *Economía poética* o *Poiética* que desempeñe en el "Universo del Espíritu" igual papel que la Economía política en el mundo de las cosas prácticas. Me ha parecido cómodo y natural adoptar esta analogía, y llamar indistintamente *productores* a pintores, escritores, músicos, geómetras, etc... para tratar el conjunto de sus actividades como opuesto a las actividades *útiles;* conjunto que por acumulación de obras constituye una suerte de *Capital* cuya formación, disfrute y

crecimiento hace patente lo que se llama una "civilización". La fabricación de obras aparece entonces tendente a crear una *utilidad de segundo orden,* una variedad de necesidades que hay que excitar y satisfacer a la vez, puesto que el productor se esfuerza en comunicar a su obra una especie de *necesidad* que pueda imponerse a cualquier *consumidor.* (Decimos que una obra existe o no existe según nos haga sentir o no esa necesidad sensitiva o intelectual.) Así se introduce la idea de valor, tan importante en nuestro universo poético como en el otro: pero idea que es, aquí, infinitamente más sutil. Mi analogía, que me parece representa bastante bien el aspecto externo de la vida estética o especulativa, deja de tener sentido en cuanto se dirige la atención a la generación de las obras. Mientras que los hechos económicos ordinarios se agrupan y funden, y se prestan al cálculo de medias y otras consideraciones estadísticas, los hechos de que me ocupo son esencialmente singulares. He intentado sin embargo profundizar su estudio en la intimidad del trabajo interior del productor refiriéndome a mi experiencia personal, y tratando al menos de precisar las condiciones más generales de ese trabajo en la medida en que el propio productor pueda tener conciencia de ellas.

«No puedo ni pensar en resumir aquí lo que he esbozado en esos años de enseñanza –sin duda más instructivos para mí que para mis fieles oyentes. A quienes no he ocultado, por otra parte, que no era mi ambición resolver sino más bien enunciar y multiplicar los problemas; y confieso que me dejaba bastante contento cada vez que mi pensamiento tropezaba con sus propias resistencias y me desafiaba a explicar ante un público lo que acababa de proponerse complacido en su trato interior consigo mismo. Es, en suma, una especie de teoría de mi espíritu que yo trataba de organizar en forma general, pecado de cuantos cultivan lo inútil y arbitrario de su pensamiento; aunque he tratado de no afirmar nada que no pudiera encontrar cualquiera fácilmente en sí mismo y por sí mismo con alguna reflexión, y he intentado mostrar que no hay nada que no sea nuevo, que no aparezca virgen ante la conciencia si se está en guardia para no dejarse llevar por las facilidades que da la lengua ni por la apariencia de comprensión que nos brinda el empleo de términos abstractos...

«Pienso hoy en lo que hubiera podido hacer y no he hecho. Es una reacción natural que entiendo debe provocar cualquier obra cuando se la abandona. Puede que siempre sea demasiado tarde para hacerlo mejor.

"Paul Valéry,
de la Academia francesa.»

– Hay que señalar también la publicación en 1962, con el título *Écrits sur l'art,* de textos de Paul Valéry reunidos y presentados por Jean-Clarence Lambert en la colección «Destins de l'art», n.º 11, del Club des Libraires de France.